3 1761 05728574 4

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/scrittidistorial03croc

12

SCRITTI

DI

STORIA LETTERARIA E POLITICA

III

C93765

BENEDETTO CROCE

LA LETTERATURA DELLA NUOVA ITALIA

SAGGI CRITICI

VOLUME PRIMO

142621
18/5/17

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1914

PROPRIETÀ LETTERARIA
A NORMA DELLE VIGENTI LEGGI

MAGGIO MCMXIV - 38581

AVVERTENZA.

Questi saggi sono stati pubblicati nella rivista *La Cri-ica* nel corso degli ultimi dodici anni, e rivedono ora a luce riordinati e con alcuni lievi adattamenti e cor-ezioni. La data, apposta a piede di ciascuno di essi, ndica il tempo della composizione, anteriore talvolta di no o più anni a quello della pubblicazione.

Nella rivista, donde li ho tratti, erano accompagnati a una ricca bibliografia, autore per autore, la quale ho reduto che bastasse avere stampato una volta sola; e erciò mi sono ristretto a dare in fondo a ciascun vo-ume quel tanto di ragguagli bibliografici che può riu-cire utile generalmente, rinviando alle pagine della *Critica* per tutto il resto, che è utile piuttosto a chi oglia condurre studî particolari.

Napoli, aprile 1914.

B. C.

I

IL TRAMONTO DI GIOVANNI PRATI.

Ancora per circa un quarto di secolo sopravvisse al 1860 colui che nel ventennio precedente era stato il più fecondo e popolare lirico d'Italia, e aveva accompagnato coi suoi canti le vicende delle lotte nazionali, e dato sfogo ai bisogni fantastici e sentimentali della generazione del risorgimento: Giovanni Prati.

Fecondo e popolare, ma non mai salito molto alto nel giudizio dei critici, i quali, nel discorrere di lui, mescolarono quasi sempre lodi e biasimi, e in maggior numero questi che quelle. Pure, nonostante le restrizioni, nonostante le censure mosse ai suoi singoli lavori, nonostante i lamenti che egli non si risolvesse a entrare nella via buona, il Prati quasi per comune consenso era stimato uno dei temperamenti poetici più ricchi che avesse mai avuto l'Italia. «Nessuno in Italia, dopo l'Ariosto (scrisse dipoi il Nencioni, echeggiando tale giudizio), è nato poeta, come il Prati; e se gli straordinarî doni naturali fossero in lui sempre accompagnati dalla disciplina dell'arte, sarebbe oggi il primo lirico d'Europa. Paragonabile per spontaneità di canto a Lamartine, a Moore, a Rückert e a Swinburne, forse li supera tutti come melodista... ». E, per effetto della medesima persuasione, il Carducci augurava che si scegliesse dalle tante pagine di lui e si formasse il « libro d'oro »

di Giovanni Prati; dando per sicuro che quel libro d'oro si potesse formare, cioè che nella produzione del Prati ci fosse l'oro buono.

La verità è, invece, che il temperamento poetico del Prati era assai povero; che le masse d'oro coperte dalle scorie, o i fiumi e torrenti scorrenti attraverso la sua opera e mal regolati dall'arte, rilucevano e scorrevano soltanto nell'immaginazione dei poco attenti osservatori; che la sua musicalità e melodia è il contrario della vera musicalità e della vera melodia, e, nonchè penetrare nel «cuore delle cose» e rivelare di esse l'«intima armonia» (come affermava il Nencioni), distrae dall'intimo e porta verso l'esterno; che la sua fecondità di motivi poetici, onde (al dire del medesimo critico) in ogni suo volume ci sarebbe materia «da far la fortuna di dieci poeti», suona il pessimo degli elogi, perchè viene a riconoscere che quella materia non è stata sfruttata nè dai dieci poeti, che non esistono ancora, nè da lui, che l'ha lasciata a disposizione di quei dieci inesistenti, e cioè che la poesia effettivamente manca.

Al Prati faceva difetto per l'appunto il senso della forma poetica; come si vede già dalla sua giovanile *Edmenegarda*, che pure è tra le sue cose migliori e ha qua e là calore e commozione, ma in cui l'immagine, il sentimento e la parola invece di unificarsi stanno come tre cose distinte, narrazione prosastica, digressione lirica e verseggiamento estrinseco dell'una e dell'altra; e come è comprovato dall'opera della sua maturità, l'*Armando*, alla quale attese dal 1863 al 1868, e in cui, volendo annunziare una nuova sua concezione della vita superante il romanticismo, si avvolse nel sogno affannoso delle più logore forme della letteratura romantica. Gli faceva difetto nelle ballate o leggende, che tentano di riprodurre le impressioni dello spirito popolare, ma degenerano in una semplicità superficiale e insieme teatrale; gli faceva difetto nei canti politici, che sono sonanti declamazioni.

E, quel ch'è più grave, non solamente il difetto e la povertà erano nella struttura dei suoi poemi, leggende e liriche; ma nelle immagini, nei paragoni, nelle metafore, nelle parole, nei metri, talchè si può dire che in lui mancasse non solo lo sviluppo adeguato, ma la stessa cellula poetica. Ricanto tra me e me una delle sue liriche più note, che s'intitola *I fiori*:

Voi mi accusate che i miei concenti
nuotano in nembi di troppi fior'.
Sì, mi son cari questi innocenti,
queste opre belle del Crëator.....

L'introduzione è già l'opposto di un'introduzione lirica, mostrandoci il poeta in atto di avvocato, che difende una tesi; e la poesia si svolge infatti con argomenti avvocateschi, offrendo un catalogo di elogi ai fiori: — il volto della giovinetta fa pensare alla violetta, il fanciullo al giglio, la sposa alla rosa; il fiore è rapito al crine della sua bella dal trovatore, è chiuso in un amuleto dal pellegrino, è portato come ricordo dal guerriero e dal marinaio; e via enumerando. Il disegno, insomma, è sbagliato; ma e i particolari? Continuo a ricantare:

In lor si vela tanto mistero
d'amor, di pena, di voluttà,
che ogni movenza del mio pensiero
armonïosa con lor si fa:

che è quella musicalità lodata dal Nencioni, ed è musicalità vuota; tanto che sulle ali di essa dimentichiamo (mi si permetta di dire così) la «florealità», della quale non è traccia nè nell'immagine del «mistero» di tre cose astratte, «amore», «pena» e «voluttà», nè in quel correlativo terminante nella frase generica e inesatta delle movenze del pensiero, che si mettono in armonia coi fiori, come il passo di un ballo col tempo di un'aria da danza.

Altro esempio, anche preso dal principio di un canto celebre e popolare, da quello *All'Italia*:

Cara e gentil penisola
nel riso dei pianeti,
nel bacio delle vergini,
nel canto dei poeti,
cara e gentil siccome
il musical tuo nome
proferto in ogni barbara
lingua con dolce suon...

Non c'è qui un sol tratto, una sola immagine diretta e determinata, e abbondano in cambio le parole prive di significato, pronunziate con tono di rapimento. È codesto forse il vago e lo sfumato romantico? I romantici, quando erano poeti, non descrivevano così un popolo o un paese. Dipingevano come Giovanni Berchet, quando si fa a ritrarre, nelle visioni delle sue *Fantasie*, la germanica città di Costanza, teatro del trionfo dei Comuni italiani:

Dinanzi, una cerulea
laguna, un prorompente
fiume che da quell'onde
svolve la sua corrente.
Sovra tant'acque, a specchio,
una città risponde:
guglie a cui grigio i secoli
composero il color:
ed irte di pinacoli
case, che su lor grevi
denno sentir dei lenti
verni seder le nevi:
e finestrette povere
a cui ne' dì tepenti
la casalinga vergine
infiora il davanzal.

Così mirabilmente, non vaporoso ma nitido, non indeterminato anzi tutte cose e determinazioni, poetava quel Berchet, che era tenuto povero ingegno presso quei medesimi critici che stimavano ricchissimo il Prati.

Ed ecco ancora un esempio dal canto *Alla luna*, anch'esso molto celebrato:

Chiusa in vel di puro argento,
occhio e amor del firmamento,
tu mi allegri e m'impauri
di tua gelida beltà;
con le lingue e coi pugnali
qua si sbranano i mortali,
e tu placida misuri
la celeste immensità.

Che cosa è codesto terrore cantarellato, di fronte al grido leopardiano: « Roma antica ruina..... Tu sì placida sei »? Il Nencioni direbbe che c'è, in istrofe come queste, « un incanto voluttuoso, che ci rapisce come alcuni motivi della *Sonnambula* e dei *Puritani* »; ma con maggiore verità d'immagini il Camerini confessava il suo godimento, scrivendo: « Come i collegiali si nascondono a rugumare qualche libro vietato, così anch'io mi nascondo da' miei amici pratofobi a rileggere quelle lascivie d'idee e di stile ». Lascivie e non arte.

Eppure se il Prati, nonostante i suoi gravi vizî organici, nonostante la sua superficialità, parve schietto e ricco temperamento poetico, c'è la sua ragione. Egli incarnava magnificamente il tipo convenzionale del « Poeta ». Spirito aperto a ogni cosa bella, alla donna, alla patria, ai fiori, alle stelle, a Dio; cuore travagliato da tutti i dolori, dell'amore, della morte, del destino, del mistero; parola facile ed eloquente, sempre pronta a flettersi gioiosamente nei ritmi del verso e a baciarsi nella rima; nobile e umano, sublime e malinconico, eletto e popolare, degno di essere attorniato di giovani come maestro e di essere amato dalle donne come

interpetre dei loro più riposti e delicati sentimenti; tale appariva Giovanni Prati, e perciò, censurandosi a una a una le sue poesie, gli rimaneva sempre la fama di poeta e di gran poeta. E diciamo tipo convenzionale, perchè il poeta reale è altra cosa: non ha tutte quelle perfezioni, è circoscritto nei suoi affetti, ama poco saggiamente e meno saggiamente odia, è disamabile, parla e scrive di ordinario in prosa, abbandonandosi al verso proprio quando non può farne di meno, e il verso è allora, sì, la sua gioia, ma una gioia piena di tormento, una crisi di salute che segue a una malattia. Colui che è realmente poeta somiglia allo scienziato, che sembra scarso d'idee e poco brillante a paragone dell'uomo da salotto o del giornalista, i quali in una conversazione o in un articolo mettono tante idee da far la fortuna (direbbe l'ingenuo Nencioni) di dieci filosofi: di dieci, ma non di uno. E giornalista della poesia era il Prati, o, se piace meglio, improvvisatore (anche l'improvvisatore fiorì in Italia e nel periodo romantico ed ebbe fortuna per le medesime ragioni); e, come l'improvvisatore, rivestiva i suoi pensieri e sentimenti di una forma bella e fatta, adattandola volta per volta con abilità di virtuoso che giungeva, certamente, fino a strappare l'applauso, ma non mai a indurre negli animi quel tremito, che è della poesia vera.

Non già che nel Prati l'atteggiamento di poeta professionale fosse uno sforzo o, come si dice, una «posa». Rispondeva in lui a uno slancio dello spirito, spontaneo ma vago, impetuoso ma stringente poco, e a un bisogno vivace bensì e continuamente rinascente di oggettivazione poetica, ma che di poco si contentava. Perciò egli era, a suo modo, sincero; e sinceramente prendeva sul serio la sua opera e la sua missione. Vagheggiare le cose belle e metterle in versi, era in lui natura e seconda natura, disposizione avuta dalla nascita e abitudine coltivata per lunghi anni di vita. Se non cantava, gli sembrava di non più vivere:

Se meco non abita
la dolce mia Musa,
son urna racchiusa
che linfe non ha;
son triste fantasima,
che ascolta e non crede,
che guarda e non vede,
che pensa e non sa.....

Sicchè, quando la popolarità cominciò ad abbandonarlo, quando la critica si venne facendo verso di lui sempre più arcigna, quando la sua poesia non suscitò più echi intorno, e il suo faticato *Armando*, e i varî poemi che immediatamente lo avevano preceduto, incontrarono accoglienze ostili o fredde e rimasero negletti tra la generale indifferenza, egli potè ritrovare nel suo animo il cantuccio dell'orgoglio, dello schietto orgoglio, e rifugiarvisi:

Modesto fui sin che delle mie penne
si vestîr molti e il mal non ruppe al peggio;
ma in difesa di me l'Orgoglio venne,
quando i lepidi osâr trarmi di seggio.....

e gittare in faccia ai critici l'amore e la fede ch'egli nutriva per quel suo « pallido figlio », da lui ghermito nel mondo dei sogni, profetando:

E s'Armando è fantasma or fuggitivo,
tornerà, n'ho lusinga, a vendicarmi
in altro dì, che men di questo è breve.

Potè guardare serenamente alla sorte che sarebbe toccata ai nuovi versi, ai quali egli dava il volo, come a schiera di augelletti, dalla sua finestra verso il mondo rumoroso:

E se gelida e sorda al dolce grido,
passa la gente nova e non li cura,
deh! rimenali, o madre, al primo nido.

Potè udire con tenera malinconia qualche tarda risonanza della sua popolarità di un tempo, cogliendo i suoi vecchi canti sulle labbra dei fanciulli:

I fanciulletti a me traggon da canto
e quelle note risentir mi fanno:
ond'io le ciglia di soave pianto
sento velarmi, in quel celeste inganno.....

E, soprattutto, potè continuare a fantasticare e verseggiare, se non per gli altri, che non più davano attenzione alla sua arte, per sè stesso, che non sapeva farne senza, come un uccello non può non cantare, un cuore amante non può non amare:

Pur che a me rimanga
questo paese de la mente arcano
in ch'io sorrida co' miei sogni o pianga,
d'un'alta sicurtà mi riconsolo:
che a vivere e a morir basto a me solo.

S'era condotto egli, il figliuolo delle Alpi trentine, a invecchiare in Roma italiana, nel tumulto di una vita affatto diversa da quella della sua giovinezza e della sua virilità, attorniato da una «gente nova»:

Oggi, affranto le membra e misto il crine,
me condusser le Parche alla fatale
città d'Ascanio; ed ospite pensoso
odo dalle disfatte are il lamento
dei numi d'Asia, e porto, a quando a quando,
sul Gianicolo sacro o l'Aventino
l'alte malinconie del dì che fugge.

E qui, nella tranquillità della sua casetta o passeggiando per le strade e le ville dell'urbe, la sua mente seguiva i dolci fantasmi e il labbro mormorava versi:

Nel mio piccolo asil le nove Muse
entran per la finestra, ed io le tegno,
poligamo innocente, al petto chiuse.
Nel mio piccolo asil storno l'orecchio
dai rumor' de la turba; e, non indegno
forse, con l'inno su le labbra invecchio.

Invecchiava:

Ma, comunque voli
l'ora al quadrante, m'è il cantar dolcezza;

egli esclamava. — I due volumi, che s'intitolano *Psiche* e *Iside*, raccolgono questi canti, questi inni, della vecchiezza di Giovanni Prati.

A proposito dei quali sarebbe fuor di dubbio eccessivo parlare di una rivoluzione accaduta nel suo spirito e di una conversione cui avrebbe messo capo. Di tale rivoluzione e conversione non soltanto mancano i segni critici soggettivi (perchè, come si è visto, il Prati affermò sempre la sua salda fede nella sua arte anteriore); ma anche quelli oggettivi vi contrastano, osservandosi nelle ultime raccolte, sebbene in minor numero, canti politici del vecchio genere e ballate, tra cui notissima la ballata di Pachita, una delle più spiccanti del genere falso, tutta meccanica nel disegno e nel verso. (La Pachita parla così:

Caballero dell'alta Aragona,
se aver brami la nostra persona,
tre fatiche tu devi compir.

E si muove a questo modo:

Col piè breve stellato d'argento,
detto questo, girossi nel vento
la Pachita dei cembali al suon).

Che una rivoluzione non fosse accaduta, è provato segnatamente dal perdurare della faciloneria per la quale ogni pensiero che gli passava per la mente diventava, per lui, un

sonetto o un'ode: e di molte centinaia di sonetti si compone la *Psiche*, che è una specie di taccuino o diario di uno scrittore, che (come dire?) non ama la prosa. Nè la frase e l'immagine poetica e la fattura del verso acquistano quella energia profonda, che fu sempre estranea alla sua anima. Per altro, qualcosa di nuovo e di attraente è veramente in quest'ultima produzione del Prati, appunto per effetto del malinconico ripiegamento del vecchio e celebre artista sopra sè medesimo, del suo abbandono dell'arte di grandi pretese, del restringersi nella cerchia delle sue più dirette impressioni, della tenace brama con la quale procurava di tener viva la giovinezza e la freschezza della immaginazione e di carezzare i suoi sogni di antico romantico.

Egli guarda un monello che gioca sulla strada:

Col mento a l'aria o con la testa bassa,
su la mia porta, quando l'ora imbruna,
talor m'arresto a contemplar la luna,
se c'è nell'alto, od a guardar chi passa.
E alcun tristo pensier non m'importuna
la vacua mente, di ricordi lassa:
ma se un monello, oltre varcando, chiassa,
delle memorie mie parlo a più d'una.
Con le palle di neve, a mezzo il verno,
mi lancio in zuffa: a mezzo april, da' rami
dispicco i nidi; armo flottiglie; alterno
la fionda e il razzo. E a te che in questo giro
di perdute dolcezze il cor mi chiami,
strepitoso monello, a te sospiro.

Guarda il cielo e il mare immensi, e una fanciulla che gli è d'accanto gli copre per gioco gli occhi con le mani:

Oh, che cielo! oh che mar! Quella profonda
e doppia immensità quanti sospiri
mi trae dal cor! di che malie m'inonda!
con che forza m'assorbe entro i suoi giri!

Le man per gioco, o fanciulletta bionda,
non por su gli occhi miei: lascia ch'io miri
queste due glorie. A te nè il ciel nè l'onda
parlano: ed altro muove i tuoi desiri.
Te move il riso dell'età tua verde,
un'ape d'oro, una farfalla, un fiore:
me l'infinito ciel, l'onda infinita.
E in questi abissi il mio pensier si perde:
e mentre scherzi, o bimba, il pensatore
piange tra il vel delle tue rosee dita.

Risente nella vita cittadina l'incanto della campagna:

Fumano i campi; la rugiada stilla
sull'erba nova; il cheto aere si desta
al sol che spunta, e con l'aletta in resta
il cardellino in cima al gelso trilla.
Al giocondo lavor sparsa è la villa
sui bruni solchi; pei declivi a festa
saltan le capre; e in seno a la foresta
le allegrie della caccia il corno squilla.
Questa è vita davver; questo è divino
elemento di forza all'uman petto:
aria, luce, tripudio, opera intorno.
E noi, civico vulgo, ogni mattino
(fatica insigne!) ci leviam dal letto,
pallidi spettri, ad invecchiar d'un giorno.

Ritorna sulle sue prime memorie, quando il suo cuore si aprì all'amore per la patria italiana:

Italia, Italia, in quelle prime aurore
che di rosa vestian monti e colline,
e rugiadoso zeffiro sul crine
batteami, e tutti i sogni eran d'amore;
oh! quante volte da le balze alpine
io, fantastico amante e cacciatore,
verso i grand'archi delle tue marine
movea lo sguardo, e con lo sguardo il core!

E ardendo io ti chiamai, come chi ferve
nel desio d'una cara: e ai disattenti
occhi intanto fuggian gli orsi e le cerve.
E non più suon di corno, urlo di belva,
ma su le grandiose ale de' venti
Dante e Torquato armonizzâr la selva.

Sono, senza dubbio, tutte commozioni a fior di pelle, o che tali appaiono nella tenue forma poetica, che le descrive più che non le rappresenti. Per misurare la differenza con la poesia intensa si può ricorrere anche qui a un confronto. Il sonetto che segue riproduce press'a poco la situazione del *Sabato del villaggio* del Leopardi:

Fanciulle, che scendete a prender posa
nei giardini del chiostro alcuni istanti,
e dove l'aioletta è più nascosa,
ite fingendo il gioco degli amanti:
che qual si curva a cogliere una rosa,
qual'empie l'aura di sospiri e pianti,
qual passeggia indignata, e qual pensosa
ristà, con gli occhi per lo ciel vaganti;
che d'Amor le mill'arti indovinate
col profetico ardir degli anni vostri:
se Dio vi salvi, o vergini beate,
dall'ora in che vi pianga entro il pensiero
l'età gioita nell'ombria de' chiostri,
non immolate il finto gioco al vero.

Il Leopardi ritrae con tranquillo realismo in cui ogni parola, ogni inflessione ha il suo valore, una scena che è insieme un sentimento e che s'impadronisce dello spirito di chi legge e lo tiene legato a sè. Il Prati non approfondisce l'idea che gli è venuta in mente, e la traduce in una forma che pare semplice, ed è sempre un po' sciatta. Pure, attraverso questa mollezza di forme si sente alitare nel Prati un'insolita poesia.

Freschissimo è il sonetto caudato di ser Lio, l'idillico abitatore e capo del villaggio:

Fra le nuore ser Lio, mentre che avvampa
di faggi a vegghia il focolar paterno,
le man stropiccia; e novellando campa,
ingannata la morte, un altro verno.
. . . . . .
Sindaco, e' s'alza a primo suon di squilla,
e, incurante di ghiaccio o di rovaio,
va i casetti a raccôr della sua villa.
Noie e balzelli a' sudditi sparagna:
per trono un guscio ed ha per manto un saio;
pare un picciolo re dell'Alemagna.
Pian piano, a la campagna,
fruga le siepi, quando Marzo torna,
e il giubboncin di vïolette adorna:
palpeggia in fra le corna
la vaccherella che gli porge il latte,
e i purpurei corbezzoli a le fratte
con la sua canna sbatte:
scontra al crocicchio il parroco, e, una presa
di tabacco, anzi tutto, offerta e resa,
gli parla o della chiesa
che va in rottami, o del ponte che casca,
o del bisogno di polir la vasca;
o della nova frasca
che ha messo l'oste; o d'altro. E così cheta
passa l'ora a ser Lio, come una lieta
acquicella segreta,
che scende appunto dal vicin verziero
per le mente odorate, e fa sentiero
da canto al cimitero.....

Ma il sentimento idillico, che era nel cuore del Prati, si effonde particolarmente nell'*Iside*, e si determina in immagini ora naturalistiche ora fantastiche, come celebrazione della

vita degli esseri piccoli, minuscoli, e come desiderio di metamorfosi in essi e di spirituale o animale rigenerazione. Egli celebra il grillo:

Son piccin, cornuto e bruno;
me ne sto fra l'erbe e i fior':
sotto un giunco o sotto un pruno,
la mia casa è da signor.....

il riccio:

Io mi sveglio ogni mattino,
scenda il verno o nasca aprii,
sotto questo biancospino,
dove ascoso è il mio covil.
Vanno acuti i miei pungigli
crepitando intorno a me,
e in custodia a tai famigli
son sicuro al par d'un re.....

la rondine:

Son qui sulla gronda
che canto gioconda
gli occasi e i mattini
di porpora e d'òr,
che tesso ai piccini
la casa superba
con muschi, con erba,
con larve di fior'.....

Questi piccoli esseri animali sono rappresentati quasi maghi o fate in grembo alla natura; onde non è meraviglia che il Prati ne conosca, in natura, anche altri che la fauna ignora, come Mab:

Mab, la piccola reina
delle fate, in veste azzurra,
che ha per cocchio un guscio d'ebano
e due corvi per destrier.....

Mab, che non sa dire dove e quando ella sia nata e ha visto passare sopra sè tutta la storia umana, sorgere e cadere tutti gli imperi, e che presso una fonte e all'ombra di un mandorlo canta di sè stessa:

Ma voi, stelle del ciel, voi foste, o rose,
voi, glauchi fiumi, il mio profondo amor;
e se patria o natal mi si nascose,
le verdi terre, i pampini fiorenti
e il sibilo de' venti
e il lume ambrosio mi fu vita al cor.
Quaggiù secoli molti ho numerati,
ma corallo m'è il labbro, ebano il crin:
e di me senza posa innamorati
son i falchi dell'aria, i tersi fonti,
il frassino de' monti
e il bianco silfo che mi sta vicin.

Sorella di Mab è Azzarelina, una figura fantastica di maga o fata, che è a lui, in quei suoi tardi giorni, amica e amante, madre e figliuola, bimba e regina, e impersona tutto ciò che ancor sempre l'attrae, la poesia, l'amore, la pace, il meraviglioso, l'incantevole. A lei volge la sua parola, a lei confida i suoi sentimenti:

A rallegrarmi l'ore
che passano veloci,
misterïose voci
mi scendono nel core;
e sotto il vecchio saio
e' tanto mi si affina,
che torna fresco e gaio,
com'acqua a le sue foci.
N'è vero, Azzarelina?

Voci misteriose, desiderî vaghi, talvolta di una primavera eterna, senza ombre e senza mutamenti, di là dalle primavere fuggevoli della terra:

Primavere divine,
io vi sogno sovente: e il sognar mio
fa che talor nè invano
son primavera anch'io:
e con gorgheggio arcano
qui nella mente il rosignol mi geme,
qui nella mente mi tremola il fiore,
e una fresc'onda preme
e una fresc'aura il core;
e a quanto ascolto e miro
di grande e di gentile
con infinita voluttà sospiro
come a un eterno aprile.

Desiderî, tal'altra volta, di trasformarsi in pianta, in ruscello, in aria, nella lucciola che scorre per le siepi o nell'uccello che canta sul ramo di mandorlo:

O ramuscel di mandorlo,
quando su te si posa
il cardellino e ai limpidi
rigagni e al ciel di rosa
sparge la fresca e lieta
anima di fanciullo e di poeta;
o ramuscel, per magica
arte io vorrei mutarmi
nell'augellin che dondola
su te, trillando carmi;
su te, che spargi al vento
la molle nebbia de' tuoi fior' d'argento.
E là, cantando il giovane
mio tempo e i dolci inganni,
le ingrate nevi e il cumulo
non sentirei degli anni.....

In una di queste fantasie (*Incantesimo*) egli vive la nuova vita di essere minuscolo, trasformato per opera della maga, che lo ha colpito sull'occipite con una frasca di verbena:

Sì picciolo mi fei
per arte della maga
che in verità potrei
nuotar sopra diafane
ale di scarabei per l'aura vaga.
O fili d'erba, io provo
un'allegria superba
d'essere altrui sì novo,
sì strano a me. Deh! fatemi,
fatemi un po' di covo, o fili d'erba.
Minuscola formica
o ruchetta d'argento
sarà mia dolce amica
nell'odoroso e picciolo
nido che il sol nutrica e sfiora il vento.

E avrà per amante la fata della foresta:

Noi, cinta in bruna vesta,
la piccioletta fata
vedrem dalla foresta
venir nei verdi ombracoli,
di bianchi fior la testa incoronata.
E dormirem congiunti
sotto l'erbetta molle.....

E, affinati i sensi e l'intelletto, egli vibra in più stretta comunione con l'universo:

..... sento l'onde
cantar di là dal mare,
odo stormir le fronde
di là dal bosco: e un transito
d'anime vagabonde il ciel mi pare.
Da un calamo di veccia
qua un satirin germoglia;
da un pruno, a mo' di freccia,
là sbalza un'amadriade:
è in parto ogni corteccia ed ogni foglia.

Nella foresta egli ama vagare con la fantastica amante che ha evocato, amando, lasciandosi come assorbire dalle cose che lo circondano, vegliando Azzarelina che gli s'addormenta a lato:

Dormi, amor mio. Chi sa ciò che tu miri
sotto il vel delle ciglia, e in che sospiri
tu spargi la infinita
ridente anima tua fuor della vita!

In questo stesso tempo, il Prati sogna l'Ellade, rifà Orazio, diventa classico (come è stato detto), da romantico che egli era un tempo; e in realtà resta romantico nel dilettantismo classico, che ora lo trae a rappresentare figure romane, come il giovane Manlio innamorato della vergine destinata vestale, da lui ammonito ed esortato:

Manlio, che fai? di Cinara
cerca il marmoreo tetto;
sali alla rosea coltrice
dove il Piacer ti chiama:
e lei premendo al petto
tu pur, tu pur coi belli
di Cinara capelli
scherza, com'altri, ed ama.
A custodir nel tepido
atrio l'eterno foco
faranno i pii pontefici
di Marzia una vestale:
e tu la udrai fra poco
sin negli augusti panni
pianger solinga gli anni
che revocar non vale ....

ora a dipingere scene mitologiche, come quella d'*Inide e il satiro*: d'Inide destinata per punizione da Giove ad accoppiarsi col satiro, la cui turpe persona ella trasfigura ai suoi occhi tenendo in bocca un filo di erba magica, finchè,

cadutale questa nell'impeto dei baci, la ninfa muore alla vista orrenda dell'amatore:

E fuor balzò dal rugiadoso arbusto
sui margini, l'obliqua aura d'un nume
con sè recando, in nudità di fiera,
il caprigena insigne.
Ei quel viluppo
reggea di strane inopinate forme
su due tibie di becco: irta dal mento,
quasi fastel d'acuminati spini,
gli uscìa la barba: gli lustravan gli occhi
com'usa agli ebri: mal dissimulate
fiorian le corna dalla scabra chioma.....

Classicismo voluttuario, che lo fa esclamare nel brindisi anacreonteo:

Vivo giocondo
nel greco mondo,
e con un riso
del greco Eliso
vorrei morir...

Se a questo volume si fosse data la debita attenzione, si sarebbe dai troppo sottili critici, come si è poi fatto per altri, salutato nel Prati il precursore di una nuova epoca dello spirito e della poesia italiana: l'epoca sensuale o panica. Ma noi, che preferiamo all'elegante sottigliezza la grossa verità, stiamo paghi a notare che un simile stato d'animo, tra idillico e voluttuoso, sorge sempre nella stanchezza dello spirito di un popolo o di un individuo, è un perpetuo intermezzo nel succedersi delle forme più alte della vita e dell'arte; e che nel vecchio Prati seguì all'esaurimento della letteratura romantica e patriottica, della quale egli era stato uno degli ultimi scialbi rappresentanti.

1911.

II

GLI ULTIMI ROMANZI DI F. D. GUERRAZZI.

Se il Prati mutava alquanto col declinare degli anni e con le mutate condizioni esteriori, un altro dei maggiori campioni della letteratura del Risorgimento, il Guerrazzi, « tal morìa qual visse », e

> superbi, formidabili, feroci
> gli ultimi moti fûr, l'ultime voci.

La sua foga di produzione non iscemò dopo il 1860, nel quale anno veniva fuori l'ultimo e più ampio dei suoi racconti di argomento còrso, il *Pasquale Paoli*: nel 1862 pubblicò il *Buco nel muro*, composto alcuni anni innanzi, nel 1864 il *Paolo Pelliccioni*, nel 1869 *Il destino*, e poi ancora *La figlia di Curzio Picchena* e altre novelle, e aveva terminato, quando morì, il lungo romanzo *Il secolo che muore*, ispirato allo spettacolo della nuova società italiana, che vide la luce postumo dodici anni dopo. A questi romanzi e novelle si alternarono libri di storia e di politica, come le vite d'italiani illustri (del Burlamacchi, del Doria, del Ferrucci, di Sampiero d'Ornano), e la storia-diatriba *L'assedio di Roma* (1864), e raccolte di minori scritti politici e letterarî.

L'arte di questi nuovi romanzi era sostanzialmente la medesima della *Battaglia di Benevento* e dell'*Assedio di Firenze*, della *Isabella Orsini* e della *Beatrice Cenci*, ossia non

era, per parlare propriamente, arte. E non era arte perchè l'arte ha per condizione lo schietto sentimento, corda che fu sempre debole nel Guerrazzi. Scarso di sentimento quell'uomo così fortemente oppresso dall'incubo dell'orrendo, e così sempre convulso di santo amor di patria? Sì, perchè codesti suoi sentimenti erano (come tutti riconoscono e dicono) esagerati, anzi esageratissimi; e poichè un sentimento non può essere mai esagerato (una realtà non è mai esagerata), quelli che si chiamano così non sono sentimenti, ma riscaldamenti dell'immaginazione, suggestioni, allucinazioni perfino: qualcosa che ha almeno in parte origine estrinseca e artificiale, e che per lunga abitudine può simulare talvolta quasi la spontaneità ma non mai raggiungerla, perchè la spontaneità del sentimento si possiede e non si raggiunge. Del qual riscaldamento d'immaginazione il biografo del Guerrazzi indagherà la genesi nel giovanile mimetismo, svegliato in lui dalla lettura delle opere del Byron, e nel temperamento dell'uomo e nei casi della vita: ma sulla cui già definita qualità non pare che si possa nutrire dubbio. L'incubo dell'orrendo, il pessimismo, la brama di libertà, l'affetto per la patria, l'odio per la viltà e per la corruttela, se fossero stati profondamente sentiti, si sarebbero manifestati nel Guerrazzi con morbidezze e sfumature e contrasti e varietà, coi segni insomma della vita, e non già con l'unilateralità, la violenza, la rigidezza, che è del meccanismo.

L'amore di patria! Ma quel poema di amor di patria, che dovrebbe essere il *Pasquale Paoli*, al pari del precedente poema, l'*Assedio di Firenze*, ci mette innanzi agli occhi non dei patrioti, ma dei maniaci, falsi, noiosi, quasi odiosi. L'orrendo, che è sparso a piene mani in tutti i suoi libri, che si frammischia alla passione politica nel *Paoli* come già nell'*Assedio*, e si addensa in ispeciali romanzi nel *Paolo Pelliccioni* e nel *Destino* come già nella *Orsini*, nella *Cenci* e nella *Veronica Cybo*, è un orrendo senza intimo fremito, sebbene

(anzi appunto perchè) reboante di esclamazioni e di declamazioni e tutto contesto di minuziose descrizioni spaventosissime. È un orrendo di testa e non di cuore, un'escogitazione di cose terribili non ispirate da reale terrore dell'anima. Paolo Pelliccioni ammazza la donna che egli ha sedotta e tradita e vituperata, che gli ha gridato in faccia la sua viltà: « E' sembra che il sangue o l'anima del Pelliccioni avessero mestieri eccitamento per gittarsi in balìa del demonio, imperciocchè, rannicchiatosi nelle membra e raccolte le forze, allo improvviso spiccò un salto a guisa di gatto pardo; e l'aggavigna: poi, attorcigliatisi alla mano i capelli, di una tremenda strappata la scaraventa a rotolare sul terreno. O fosse la grande forza ch'ei ci mise, o le percosse morali, durate nella lunga agonia nel cervello, avessero indebolito le radiche dei capelli, quanti il Pelliccioni ne abbrancò, tanti gliene rimasero in mano; e fu spettacolo da rabbrividire ». E continua a descrivere la lotta tra i due, i bramiti da belva, gli avviticchiamenti, gli sgraffî, le percosse sulla scatola cranica, il volare delle schegge, lo sgorgar del sangue, lo spargersi delle cervella. Di scene simili a questa i romanzi del Guerrazzi sono riboccanti. Dallo stesso *Paolo Pelliccioni* traggo un brano della lunga descrizione di un conflitto tra banditi e birri ponteficî, nella foresta, imperversando il cielo:

E veramente di molto ardire era mestieri adesso non solo contro gli uomini, bensì contro il cielo, che diluviava saette e grandine mescolate coll'acqua, le fonti schizzavano getti e fischiavano pari ai flagelli delle furie, il torrente ruggiva a sbalzi di roccia in roccia, come leone che fugga spaventato, le fronde degli alberi turbinavano stridenti quasi chiome agitate dalla disperazione: non più di voci che sonassero lagni andavano pieni il monte e le valli, bensì di strida, di rabbia, di furore e di sterminio quali sono o si finge abbiano ad essere dentro lo inferno: che in questi tormenti della natura le anime dei morti escano dai sepolcri a empire di dolorosi guai i luoghi dove trassero la vita non credo, nè piacemi dare ad inten-

dere altrui, ma che un elemento spirituale diffuso pel creato si addolori commosso dalle convulsioni della natura potrebbe darsi nè vi ha cosa che c'induca a negarlo. Ormai i sentieri per salire in alto o non si trovavano, o scarsi, e questi dirotti o lubrici non meno per rigagnoli delle acque che per la belletta menata giù dal monte: anco qui orribili aspetti rivelò di tratto in tratto la luce dei lampi: uomini sfracellati da una pietra nel capo annaspare per l'aria con le mani come fa il naufrago piombando giù nello abisso: altri capovoltarsi sdrucciolando e rotolare a saltelloni di sasso in sasso fino alla falda del monte: chi rimanere appeso ciondolone da una macchia come una bestia al gancio del beccaio; ed altri altri casi, e tutti da mettere il ribrezzo addosso al solo pensarci. Tra i molti offersero un molto terribile gruppo due...

Perchè il Guerrazzi narrava di codeste cose? Perchè trascriveva e rimetteva a nuovo e adornava a festa le vecchie cronache della delinquenza italiana? Quelle cronache, nella loro forma originaria, avevano la loro povera giustificazione, che era di serbare memoria di straordinarî casi accaduti; e in altri scrittori, che prima e dopo di lui le rielaborarono, si sente a volta a volta la simpatia per il grandioso, la pietà per gli strazî, lo smarrimento innanzi agli abissi della malvagità: ma nel Guerrazzi? Egli stesso doveva dubitare della giustificazione del suo fare: tanto che, al termine di quel groviglio insensato di scene orrende che è il *Paolo Pelliccioni*, si domanda perchè le abbia descritte, e mendica tre scuse, tre «perchè», i quali sarebbero: aggiungere un filo alla trama di odio ordita contro le turpezze e le infamie della corte romana: mostrare come nel cuore del popolo gitti profonde radici l'amore che non rifugge da atti di ferocia; ammonire le donne a non lasciarsi scappare di mano il cuore e a badare qual sia colui che scelgono per marito! E già qualche decennio innanzi si era adoperato a trovare le ragioni per le quali aveva composto la *Battaglia di Benevento* mostrare che la Provvidenza ha stabilito che l'uomo, in

qualunque grado sociale sia, non debba essere mai lieto per delitto), l'*Assedio* (mostrare che la carità della patria, pur condotta al fondo della miseria per le sue colpe, sia degna di venerazione), la *Orsini* e la *Cybo* (mostrare che i talami macchiati sono funestissimi semi di fatti sovversivi dell'umano consorzio). In verità, egli narrava quelle cose materialmente, e ne cercava poi con artificio una ideale giustificazione, che era lontana dalla sua coscienza effettiva.

Se l'avessero avuta, se il Guerrazzi avesse preso vivo e diretto interesse a quelle cose, come Edgardo Poe alle sue storie straordinarie o qualche artista dei giorni nostri alla voluttuosa crudeltà delle sue fantasie, egli si sarebbe concentrato e immerso in esse, narrandole con la semplicità che sola rende il terribile del terribile, laddove la struttura dei suoi concitati romanzi è tutta variata di digressioni e conversazioni col lettore e arieggia il modo tenuto dall'Ariosto e dal Manzoni o dai romanzieri e umoristi inglesi. Elemento didascalico, che si fonde mirabilmente all'arte di costoro, la quale è umana e pacata e bonaria, ma che invece stride in quella, convulsa, del Guerrazzi. Di che anch'egli si accorge, e nel *Paoli*, per esempio, mette le mani innanzi, dichiarando: « Sì, l'ho detto e lo ripeto: interrompere il filo della narrazione per frametterci dentro avvertimenti e sentenze, fa contro le regole dell'arte; raffredda il libro, guasta la composizione, insomma equivale a porre in tavola un pranzo diaccio ai convitati: di più questo affibbiarmi la tonaca censoria sa di predicatore lontano un miglio, e chi vuole spacciare quaresimali attenda la quaresima: per l'ultimo, siffatti ammonimenti screditati per dichiarazioni importune nessuno vuole intendere, anzi alla comune degli uomini riescono incresciosi; però aveva pensato evitarli con diligentissimo studio; ma tanto è, caccia via il tuo vizio dalla porta, e ti rientrerà in casa dalla finestra... ». E con questa dichiarazione fa peggio, perchè prende ancora una volta il tono capriccioso dell'umorista,

proprio quando mostra di saper bene che gli è vietato dal suo assunto.

Nè soltanto le digressioni o distrazioni sono nella struttura generale di quei romanzi, ma penetrano nelle singole parti, descrizioni, dialoghi, monologhi. Nel *Paolo Pelliccioni*, mentre l'autore ritrae la bellezza della giovane Violante, nata di madre spagnuola, accadendogli di nominare non si sa perchè Isabella la Cattolica, s'interrompe per esclamare: «Signore! Quando considero cotesta donna... la mia mente si sbigottisce. Per me mi sento ribollire il sangue alla spiccata ferocia e alla stolida credulità di costei, la quale o fingeva o sperava spegnere con alcune poche lacrime lo incendio dei roghi della Inquisizione, ch'ella pure aveva suscitato. Ormai a estinguere il maledetto fuoco mantenuto vivo dalla cupida rabbia dei frati, non che lacrime di donna, basterà appena il diluvio di sangue di cento generazioni». Nello stesso romanzo, il bestiale protagonista, vedendo morta una donna innamorata che aveva seguitato uno dei masnadieri suoi compagni, s'intrattiene in queste considerazioni delicate: «Felice lei che è morta tenendo occulto il fuoco di amore, perchè solo a questo modo e' sembra divino: pensieri soavi e cari palpiti e desii lo alimentano sempre splendidamente vivace, ad ogni istante gli nascono nuove ali, e, con le ali, nuove forze per poggiare senza quiete in su: manifestato che sia, brucia ogni cosa e si spenge soffocato nella sua propria cenere...». E ancora, con somma gentilezza di sentimento e di pensiero: «Vuoi serbarti pei cari ricordi la donna che amasti? Velala quando è spenta. Non venire a contesa con la morte allorchè questa le ha ficcate le unghie nelle tempie: allora potrai rammentarti la donna dolce parlante e dolce ridente; allora, come l'amasti viva, l'amerai morta; forse più». Sul campo di battaglia, un francese giacente ferito parla così a un ufficiale còrso, che gli si è appressato in compagnia di una donna e di un cane:

— Domando perdono, madama, e a voi ancora, signor Nasone il cane); ma sapete, signor Altobello, che questo farsi accompagnare in guerra dalle donne e dai cani si rassomiglia assaissimo al costume barbaro altra volta praticato dai Cimbri e dai Teutoni!

— Mio signore, i Cimbri e Teutoni si reputano barbari e furono, non mica pei modi di fare la guerra, bensì pel fine della medesima: in vero, disprezzando la terra nella quale gli aveva collocati la natura, uscirono per chiedere ai Romani terra italiana e l'ebbero: voi sapete come.

— Sta bene: ho capito: il paragone dei Cimbri con voi si attaglia come la luna co' granchi: ma che volete?...

E via discorrendo, e dimenticando campo di battaglia e ferite.

Tutto lo stile dei romanzi del Guerrazzi patisce di questo vizio d'improprietà. La frase viva gli fa difetto, o quando l'adopera, manca d'intonazione giusta, ed è fuori luogo, come si è potuto or ora osservare nelle considerazioni sulla morte, messe in bocca al Pelliccioni, che sembrano materialmente trasportate da un libro di pensieri personali dell'autore. Talvolta anche egli esce in un'espressione fresca, ma subito si affretta a guastarla. Dirà di una donna nel *Secolo che muore*: « La fronte avea larga e prominente alla radice dei capelli: poi con dolce curva rientrava fino nelle sopracciglia, donde prendeva principio un'altra curva delicata, quella del naso alquanto vòlto in su, quasi per aspirare quanto di vita alitasse nell'aria ». Ma continuerà: « Le chiome, composte ora in una foggia ora in un'altra e tutte leggiadre » — frasi generiche, — « ella teneva strette intorno alle tempie, che » — ed ecco ricomparire la gonfiezza rettorica — « che, se le avesse sciolte, le avrebbero ventilato dietro le spalle come ali d'angiolo, tanto erano copiose e dorate ». Rare sono le immagini e le parole che s'imprimano nella fantasia; e di queste poche ne trovo una nel *Secolo che muore*, nella descrizione pervasa d'antipatia di una donnetta dilettante di

pittura: « A sè davanti (scrive il Guerrazzi) teneva sui cavalletti ammannite quattro tele o cinque, e, secondo gliene chiappava l'estro, ora col pennello stoccheggiava questa ed ora quella ». Lo « stoccheggiare » è qui stupendo, e dice tutto. A questa vena sarcastica appartengono alcuni tratti sparsi in altri libri. Nell'*Assedio di Roma* scrive, narrando la vita e i costumi di Pio IX: « La faccia sua fu sempre di prete pasciuto di marzapane e di avemaria, con qualche fiore di cicuta mescolatoci dentro, sorridente di un riso tra il bambolo e lo scorpione ». Nel *Secolo che muore*, scrive del Lamarmora: « Guarda bene il gran capitano di Biella e ti parrà Don Chisciotte nato e sputato. L'aspetto dell'uomo impressiona più che tu non pensi: mira la testa di Napoleone primo console, e pròvati a negarmi che egli sia eroe: che cosa ti parrà di Lamarmora col suo capo a pane di zucchero e gli occhiali a cavallo sul promontorio che gli tiene le veci di naso? ». Ma di solito, e specie nelle parti affettuose e passionali, egli ha una grande tendenza ai luoghi comuni. Un capitolo del *Paolo Pelliccioni* comincia a questo modo, che del resto ricorda tante altre pagine dei romanzi precedenti:

Declinava limpidissima notte di luglio, notte gioconda per gli astri infiniti che paiono tremare di voluttà, notte vocale che d'innumeri suoni ne compone uno solo, dove ogni uomo distingue la voce che più desia la sua anima inebriata di amore o dolore. Chi è che tema spettri per queste tenui tenebre? Le Lamie vengono esse col vento che porta l'odore dei gelsomino? o la Strega può cavalcare per lo emisfero sopra un raggio della stella di Venere? Lo stesso Rimorso sente assopire le sue viscere alla mesta letizia della notte d'Italia: la notte fra noi, massime a Napoli, esulta festosa come colei che con le discrete tenebre vela l'imeneo dello Amore con la Natura...

Niente di nuovo nel carattere e nell'arte del Guerrazzi mostra il racconto assai lodato *Il buco nel muro*, nel quale il Carducci, allora giovane, che ebbe ad annunziarlo, credè di

vedere un saggio e una speranza di romanzo italiano «di costume»; e altri vi ha scoperto un Guerrazzi che ha spianato il ciglio, un Guerrazzi rasserenato e sorridente. Ma quel racconto è, come tutti gli altri, un testo di predicozzi e di satire morali, sociali, politiche e letterarie: soltanto che il Guerrazzi passa in esso dalla violenza della tragedia alla violenza della farsa, senza incontrarsi neppure questa volta con l'umanità e con l'arte. Il suo sorriso è sforzato, teso, esagerato, non meno del suo cipiglio. Marcello parte di buon mattino, senza svegliare la vecchia e amorosa serva Betta:

Marcello... appoggiò il capo al pannello, giusto in mezzo al lunario che Betta ci aveva impastato sopra. In cotesto atto esclamò:

— O Betta, a te non correva debito di amarmi, e pure mi amasti come madre; tu nel tuo cuore di donna hai trovato sempre una parola di conforto pei miei dolori, e nelle tasche del tuo grembiale uno scudo alle mie matte spese; tu benefica come il sole, senza curarti se ti avessi preso in uggia, ti sei levata per me, mi hai schiarito e mi hai riscaldato. Quando ti sveglierai e mi saprai partito, tu certo mi accuserai di cuore sconoscente, e pure non è così; non potendoti fare adesso, come non ti ho fatto mai, verun bene, non mi è bastato l'animo di tôrti la pace del sonno! O Betta, ecco io piango per te, io, che non ho pianto nello staccarmi dallo zio; ma tu queste lacrime non vedi e non le crederai. O Santi, che formate tutto questo lunario su cui appoggio il capo, se durate in paradiso ad essere quei fiori di virtù che già foste in terra, deh! siatemi testimoni voi presso Betta della sincerità delle mie lacrime nel separarmi da lei. —

E staccò il capo dal lunario, ma il lunario non si staccò da lui: come il Crocifisso, dicesi, si sconficcò dalla croce per istrignere nelle amorose sue braccia (bisogna avvertire per ogni buon rispetto ch'egli rimase sempre inchiodato nei piedi) santa Caterina da Siena, così il lunario si spostò dall'uscio per unirsi a Marcello, il quale lo rimise al posto per benino, dicendo: — Sta al tuo posto, che dei lunarî da qui innanzi parmi che io ne avrò a rivendere.

Questo non è riso ma freddura, di uomo che si propone di ridere e fare ridere, e lavora anche qui di cervello e non si abbandona alla schietta impressione del reale. Il dialogo comico è condotto nella stessa maniera di quelli tragici degli altri romanzi. Il signor Orazio si risolve a partire per Milano alla ricerca del nipote: ma la serva Betta vuol trattenerlo:

— Betta, di grazia, sgombrami la via: vedi, tu non potresti trattenermi nè manco se tu fossi Andromaca, e mi porgessi su le braccia Astianatte.

— Qui non ci hanno che fare le natte, bensì tedeschi... La supplico non si esponga, signor Orazio... non metta a cimento la sua vita... abbia carità di lei... ed anco un poco di me!

— Duro fato di noi altri meschini! esclamò Orazio, dandosi un picchio sulla fronte così marchiano che si fece saltare a un punto cappello, occhiali e parrucca, non però mosse atto di correre loro dietro per raccattarli, tanto la passione in cotesto punto lo vinse: — duro fato! Lo italiano per condursi in terra italiana... qui presso a cinque ore di cammino... in cerca del proprio sangue, corre maggiore pericolo di quello onde i cristiani erano minacciati una volta nei paesi di Algeri o di Salè.

Allo stesso modo parlano Orazio e Marcello, Betta e Isabella, Felice e Omobono, tutti; e tutti sono personaggi da farsa, caricature. Nè le digressioni sui librai, i preti, gli austriaci, i ricchi, e le tante altre che fioriscono nel romanzo, escono dal genere del quale il Guerrazzi aveva dato esempio nell'*Asino*, e somigliano assai più alle cicalate degli accademici del buon umore che non alle divagazioni sottili degli umoristi moderni.

In altro senso il Guerrazzi è prossimo all'umorismo, non tanto in questo racconto, quanto negli altri suoi romanzi tragici, specie dell'ultimo periodo; nel senso cioè che l'esagerazione del byronismo vi è spinta a tal punto che andare oltre non è possibile e un lieve abbozzo di sorriso disten-

derebbe tutta quella tensione di animo e dissolverebbe quel mondo di sentimenti. Così, circa quel tempo, l'autore drammatico Andrea Codebò, che aveva vanamente cercato il successo nei grandi drammi spettacolosi e sanguinarî, l'ottenne alfine pienissimo con un drammetto satirico, che derideva la moda e che s'intitolava (se la memoria non m'inganna): *I drammi francesi*. Ma poichè del grado estremo raggiunto in lui dal byronismo il Guerrazzi non ebbe coscienza, non potè neppure ottenerne la liberazione umoristica.

Pure il Guerrazzi, come si è visto, accennava sempre alle idee che egli intendeva inculcare nei suoi libri; c'era dunque di là dall'artista mancato un uomo di pensiero, nell'ingranaggio dei suoi racconti e dialoghi incuneato un sistema d'idee? Sarebbe difficile affermarlo: in fondo, il pensiero del Guerrazzi era nient'altro che un moto di malumore contro la cattiveria umana, un pessimismo morale senza quella conclusione che ha il solito presso i pessimisti. Se l'uomo è cattivo, chi è buono? Il Guerrazzi sembra rispondere (nella *Serpicina* e, prolissamente, nell'*Asino*): la bestia; che è appunto un moto di malumore, artisticamente ammissibile se riceve forma artistica, razionalmente senza valore. E se l'uomo è radicalmente cattivo, se il mondo è un tessuto di delitti e viltà, dove si troverà la salvezza? In un altro mondo umano, no, perchè, composto di uomini, sarebbe affetto dallo stesso vizio radicale del precedente; in un mondo che trascenda l'umano, neppure, perchè il Guerrazzi adopera il nome di Dio come quello degli «angeli», a guisa di strumento rettorico, senza alcuna fede religiosa. La sua critica dei costumi sociali è anch'essa prodotto di malumore, e non differisce da quella volgare che tutti gli oziosi sono buoni a fare, affermando tutti gravemente che mai come ai tempi loro gli uomini sono stati ladri e le donne impudiche. Scrive, per esempio, il Guerrazzi, nel *Secolo che muore*: «Un dì fornivano alle femmine occasioni di non tenere mai i piedi in casa le pra-

tiche religiose; adesso, ferme queste, ci hanno aggiunto il continuo visitarsi, e la frequenza agli asili, alle scuole e ad altri luoghi di beneficenza: tutto è in maschera, la tirannide va larvata di libertà, la lascivia di virtù: spesso la femmina svolta il canto dell'asilo infantile, e sguizza furtiva nel misterioso lupanare dove l'attende l'adultero della giornata... della giornata, perchè anco l'adulterio stampi il suo lunario in capo all'anno e in ogni giorno metta un santo nuovo. Baci maritali diacci come falde di neve, o se tepidi, perchè le labbra conservano un po' di ardore col quale le accese la bocca dell'amante... ». Chi crederà sul serio che le donne odierne siano così turpi? Sulle sue idee politiche non ci fermeremo se non per ricordare che, dopo il 1860, il suo odio di vecchia data contro i « moderati » (come li aveva egli battezzati), pervenne al parossismo, e riempì tutti i suoi scritti aggiungendosi a quello pei preti, per gli austriaci e pei « Tedeschi-francesi » e « Francesi-tedeschi », come scriveva in una sua lettera del 1865. « Io ho ferma fede (dice nel *Secolo che muore*, ed è un motto tra i cento che si potrebbero recare) che un giorno il popolo italiano, aprendo gli occhi, conoscerà il Cavour essere stato, non fattore, bensì tosatore della unità italiana, seminatore dell'atroce corruzione che ci affoga e ciurmatore capitale delle nostre finanze, e convertirà le sue statue nell'uso che i greci fecero delle trecento statue erette a Demetrio Falereo, voglio dire in mortai, dove le buone donne pestano il prezzemolo e l'aglio ». Il suo atto di accusa contro l'Italia nuova, cavourriana, è il *Secolo che muore* (romanzo che artisticamente vale gli altri tutti), dove si rappresenta la corruttela degli uomini politici, dei banchieri, degli industriali, dei magistrati, dei giornalisti, dei preti, dei militari del regio esercito, di tutti, impersonandola nelle biografie dei figliuoli di Marcello e d'Isabella, i due giovani sposi del *Buco nel muro*. Dei loro figliuoli, dunque, uno è travolto in losche speculazioni di banca; un altro mena

vita sudicia di magistrato servo della politica e godente i favori del ministro al quale sua moglie si vende, e alfine muore pazzo; una delle femmine è tratta a rovina dall'amore, l'altra da insidie di monache e gesuiti; e solo il terzo dei maschi, Curio, garibaldino nel 1866, dopo essere stato derubato e fatto dannare a morte da un ufficiale del regio esercito, già suo codardo commilitone nelle file garibaldine, scampa in America, dove fa fortuna nel Texas e raccoglie intorno a sè un gruppo dei suoi antichi compagni d'arme. Colà in America quegli italiani divennero opulenti e rispettati cittadini « per quelle stesse qualità che stettero a un pelo di condurli a morte in Italia ». Ma l'Italia è sempre nei loro cuori; e che cosa augurano alla loro patria amatissima? che cosa sanno inventare per risanarla e risollevarla? Il programma è esposto dalla moglie di Curio, che ha il nome autorevole di Eufrosina: « Quelli che se ne intendono affermano i popoli corrotti potersi solo rigenerare o per invasione straniera o per guerra civile »; tra i quali due modi Eufrosina, ossia il Guerrazzi, propende, nonostante gl'inconvenienti che ci vede, pel secondo: per la guerra civile e pel fallimento finanziario. « Come possiamo augurare di ristorare la fortuna pubblica d'Italia senza fallimento? Il giorno che terrà dietro alla bancarotta sarà preceduto dall'aurora della risurrezione del credito nazionale. Come rinetterete le strade delle città dalla marmaglia dei rettili se non per via di un diluvio universale?... Pertanto io credo con sicurezza che tu, io ed i tuoi figli rivedremo la patria nostra purificata e vi potremo con dignità e contentezza esercitare i doveri prima, poi i diritti di cittadini liberi davvero, di capi di famiglia e di amici dell'umanità ». Disgraziatamente, mentre il Guerrazzi vergava queste parole, il Sella, il Minghetti, lo Spaventa e altri corrottissimi « cavourriani » lavoravano per mettersi in grado di annunziare, come fecero poco dopo, il raggiunto pareggio del bilancio del nuovo Stato italiano.

Non poeta, dunque, e non uomo di pensiero, che cosa fu il Guerrazzi, la cui opera letteraria, a dispetto delle negazioni della critica, serba un'aria d'imponenza? In fondo, con le sue negazioni, la critica dimostra niente altro se non ciò che ebbe a ripetere molte volte lo stesso Guerrazzi; p. e. quando scrisse: «La mia anima si è versata come un'onda d'inchiostro: e poteva prorompere come un raggio di sole! Ma i tempi e gli uomini no 'l consentirono. Io sarò stato in questa vita dottore e mercante per bisogno, scrittore per rabbia, mentre natura mi pose in corpo l'argento vivo dell'uomo di azione». Egli si traeva da sè fuori del mondo teoretico dell'arte e della scienza. Ma giacchè l'azione, a suo dire, gli fu negata, nè in ogni caso noi dobbiamo esaminare la sua opera politica, e il frutto della sua vita ci sta qui innanzi come carta stampata, è necessario intendere che cosa sia questa carta stampata. Orbene: chi ricorre alla parola, alla scrittura, al romanzo, alla storia, non per servire alla verità e alla bellezza ma per fini pratici (alti o bassi che siano), si chiama avvocato nella vita civile, predicatore nella vita ecclesiastica; e nei suoi libri, infatti, il Guerrazzi ha ora il piglio dell'avvocato livornese che egli era, ora il tono del predicatore, proprio degli avversarî che più aborriva, i preti. Narrando nell'*Assedio di Roma* l'aneddoto di Pio IX, il quale, incontrato a Firenze un suo vecchio maestro scolopio, gli ricordò le nerbate che un tempo ne aveva ricevuto e senza le quali non sarebbe stato assunto al papato, il Guerrazzi comenta: «Tali i detti ed i concetti del sommo sacerdote, onde ogni uomo cattolicissimo si persuada, non avere poi ad essere un gran che il papa, se ad ammannirlo bastano talune nerbate applicate da un frate scolopio sul postione ad un marchigiano». Non è codesta un'uscita da avvocato o da predicatore? In una nota del *Buco nel muro*, dopo avere riferito alcuni curiosissimi luoghi delle prediche del Segneri contenenti terrificanti pitture degli strazî dell'Inferno, osserva

a ragione che i gesuiti dicevano quelle cose « non mica perchè ci credessero, chè a simili fandonie non può prestare fede un cervello sano, bensì pensatamente per ingrillare le povere anime e maneggiarle poi a lor senno ». E non si deve giudicare il medesimo di quel che faceva lui, con le sue terrificanti descrizioni, atte a colpire il suo uditorio plebeo di giudici o di giurati? Si ha qui un nuovo caso della somiglianza più volte additata tra i gesuiti e gli antigesuiti, tra i preti e i mangiapreti; e, in verità, a nessun romanziere il Guerrazzi, dal punto di vista artistico, somiglia tanto, — o, se piace meglio, nessun altro tanto gli somiglia, — quanto il romanziere antiliberale e antiitaliano suo contemporaneo, il padre Antonio Bresciani, che fu, durante tutti gli anni del risorgimento, il Guerrazzi dei gesuiti, e poco dopo il 1860 moriva avendo chiuso appena il racconto degli obbrobrî dei piemontesi e delle glorie dei zuavi ponteficî di Castelfidardo. Forse i gesuiti glielo suscitarono contro ad imitazione dei suoi procedimenti, cosa che, per le ragioni già dette, riuscì agevole, laddove non sarebbe stato agevole suscitare un Manzoni dei gesuiti, un Leopardi dei gesuiti, un Berchet dei gesuiti. Da predicatore, e più ancora da avvocato, è la copiosa erudizione del Guerrazzi, un'erudizione che non si cangia per lui in nutrimento vitale, ed è così copiosa perchè segnata in taccuini o catalogata nella tenace memoria per l'uso da farne nelle arringhe e nelle prediche, nei romanzi-arringhe e nei romanzi-prediche. E da valente oratore e predicatore è la sua perizia nelle cose di lingua, perizia della quale (anche in ciò simile al Bresciani) si compiaceva, e che perfino gli suggeriva digressioni e note da linguaio nei punti che volevano essere più calorosi dei suoi racconti. Per esempio, nel *Pasquale Paoli*: « Più difficile è rinvenire la causa onde invece di ammazzarsi da per loro si trauccidessero »: alla quale parola segue la nota: « Trauccidere sul vocabolario non ci è; si trova trasferire, e spiegano per ferire sempli-

cemente: ma dall'esempio ricavato dalla *Tavola tonda* si conosce espresso che significa: — ferire l'un l'altro, ferirsi tra loro; — però se trasferire fu adoperato in questo senso, mi parve che potesse stare anco il trauccidere, composto nella medesima maniera ». O nel *Paolo Pelliccioni*: « Traditore, tu sei morto! — Questo grido fu udito all'improvviso ferocemente urlato a poca distanza dai nostri innamorati, e subito dopo un incioccare di ferri... »; dove si annota: « Incioccare, incioccamento. Questa voce non è registrata e vale strepito di armi percosse. Insieme a molte altre del pari non raccolte mirala nello stupendo volgarizzamento di Dafni e Cloe per Annibal Caro ». Scrittore sapiente egli fu, senza dubbio, per conoscenza di lingua e pratica dello scrivere; e quando talvolta, a tratti, smise i suoi propositi di accenditore di animi e narrò e discorse di sè e delle cose sue, riuscì ammirevole; onde il pregio che hanno le sue lettere, che sono sembrate e sono le sue prose migliori.

Nelle quali lettere, come nelle conversazioni (di cui è notissima una che tenne col Monnier), e come altresì nelle sue opere a stampa, il Guerrazzi non cessava dall'affermare la fragilità e la nullità letteraria dell'opera sua. Ma non si tolgano in iscambio queste affermazioni con l'autocritica che rigenera l'errore nella luce della verità, o con le confessioni malinconiche dell'artista che si accorge troppo tardi di avere sbagliato strada. L'orgoglio del Guerrazzi era grande: e nell'affermare il carattere dell'opera sua egli s'ergeva col petto e con la fronte, avendo l'arte e l'universo intero a gran dispitto. Basta a disingannare chi altrimenti credesse l'elogio dello zio Orazio, cioè di sè stesso, che è nel *Secolo che muore*: « Egli fu dei pochi che sotto il tremore della tirannide universale ardirono prima levare la faccia, e saettarla con tutte le armi che amore e furore metteva loro nelle mani; nature eroiche ed immaginose, razza di Titani, i quali quante volte erano stramazzati a terra, tante ne sorgevano più robusti

che mai...». Sì, negava di avere servito all'arte: «niente arte per l'arte»; ma soggiungeva: «arte sì, in quanto giova all'odio della tirannide, allo amore della libertà». Riconosceva che «in lettere comechè non ignaro, anzi amante, della estetica greco-latina», aveva eletto altre forme, «anzi offeso quella che più vagheggiava, per comporre un misto di dramma, di storia, di politica e di declamazione»; ma ciò al fine di «assorbire quanto di sangue il popolo aveva nel cuore, quanta capacità nello intelletto per infiammarlo nello amore della patria». «Nei paesi liberi (diceva al Monnier) e nei paesi tranquilli si ha la fortuna e il diritto di trattare l'arte per l'arte: da noi, sarebbe debolezza e apatia. Quando scrivo, è segno che ho qualcosa da fare: i miei libri non sono libri, sono atti. Anzitutto, qui, dobbiamo essere uomini; dover nostro è operare e combattere: quando la spada ci manca, diamo di piglio alla penna; aduniamo materie per piantar batterie o fortezze; mal per noi se le nostre costruzioni non sono opere d'arte». Onde il famoso motto dell'*Assedio di Firenze*: libro scritto per non aver potuto combattere una battaglia.

Questo che ai suoi occhi era un atteggiamento eroico, non si può onestamente considerare se non, tutt'al più, come un errore generoso. Generoso, ma errore; perchè a nessuno è lecito sacrificare la verità (e l'arte è verità) a un fine pratico; e non solo la cosa è illecita ma impossibile, e in quel sacrificio della verità lo stesso fine pratico si perde. È opinione corrente che i libri del Guerrazzi e gli altri della stessa qualità furono dimenticati dopo il 1860, perchè avevano degnamente adempiuto al loro ufficio di educare e d'infiammare gli animi; ma si può movere qualche dubbio sull'efficacia asserita, che è arduo comprovare con argomenti di fatto come è arduo concepire in idea. Solo il vero educa le menti, solo la sincerità chiama la sincerità e riscalda i cuori; ed è probabile che dove sembra che i romanzi del Guerrazzi producessero

meravigliosi effetti di libertà e di amor di patria, questi effetti sorgessero da altre cagioni e si facessero strada nonostante la rettorica di quelle pagine; e che gli effetti direttamente da esse suscitati fossero invece torbidi, come torbida ne era la fonte, e torbidi molti degli uomini che entrano in un rivolgimento. e in parte a lor modo vi cooperano, ma in maggior parte lo ritardano o lo viziano. Certo, se il risorgimento italiano non avesse avuto altra espressione artistica che i romanzi del Guerrazzi, non sarebbe stato risorgimento di cosa alcuna: nè d'intelletto nè di cuori, e neppure di operosità pratica, la quale richiede luce interiore e passioni frenate, e dose di senno assai maggiore di quel che non risplenda nell'ideale del Guerrazzi. La cui opera uscì via via dall'interessamento artistico propriamente detto per trapassare e sopravvivere ancora qualche tempo presso i lettori incolti, ristampata e illustrata con spettacolose incisioni a cura di editori popolari.

1911.

III

NICCOLÒ TOMMASEO.

Quando dall'aridità sentimentale, che è sotto la forma concitata del Guerrazzi, e dal sottile zampillo che rinfresca l'anima del vecchio Prati, si passa ai versi e alle prose del Tommaseo, si ha l'impressione di avere ritrovato ormai una sorgente profonda e ricca, di quelle che, formatosi il loro letto, scorreranno regalmente. Sentimento e senso artistico, che è appunto ciò di cui lamentavamo l'assenza o la fiacchezza in quei due scrittori, abbondano invece nel Tommaseo, che rivela una originale natura di poeta e d'artista.

C'è voluta, a dir vero, la molteplice esperienza della posteriore letteratura e dei posteriori stati di animo italiani ed europei, per avvertire l'indole singolare dell'ispirazione del Tommaseo, e per dare il senso giusto a certi detti scherzosi del Manzoni, che, acutamente percependo il contrasto di quel temperamento col suo e con gli altri della scuola romantica italiana, uscì nei motti: che « quel benedetto uomo aveva sempre un piede nel cielo e un altro sulla terra », e che il romanzo *Fede e bellezza* era « mezzo giovedì grasso e mezzo venerdì santo ».

Del moto spirituale del risorgimento il Tommaseo partecipava l'alto senso morale e civile, e del Manzoni il rinvigorito e ammodernato cattolicesimo. Ma laddove nel Manzoni la sensualità si vedeva non solo domata ma affatto oltrepassata e aveva ceduto il luogo alla spiritualità degli affetti, nel

Tommaseo dava ancora fiera battaglia, spiegando sulla fantasia e sul cuore di lui tutte le sue seduzioni, e maculandolo di colpe e agitandolo di rimorsi. E laddove in quello la fede religiosa aveva reso armonico e circoscritto insieme il mondo dei suoi pensieri, nell'altro da ogni banda si affacciava l'ignoto, il misterioso, il meraviglioso, ciò che non si può pensare ma soltanto intravvedere e presentire: più chiaro l'uno, più torbido, ma a volte più profondo, l'altro. Ragionatore e teorico il primo, ma tale che veramente era giunto a dominare con le sue teorie la sua vita e i suoi giudizî: ragionatore e teorico l'altro, ma impotente innanzi alla vivacità delle sue impressioni, agli scatti dello sdegno, alla irragionevolezza delle antipatie, alla tenacia dei rancori; sicchè riesce, a considerarlo, un animo austero del quale, tuttavia, non c'è pienamente da fidarsi: capace di eroismi, incapace di viltà, ma capacissimo d'ingiustizie, e anche di qualche cattiveria o malignità. Di questi nuovi e strani elementi, che il Tommaseo portava nel romanticismo italiano e manzoniano, erano cagione la provenienza di lui da paesi slavi (come è stato congetturato), o il suo lungo soggiorno a Parigi, dove respirò l'aria medesima della Sand e del Sainte-Beuve? Scarso assai è il valore di questi assegnamenti di cause, ma le affinità, che a quel modo si è voluto notare, hanno la lore verità e la loro importanza; e per mio conto ho fantasticato più volte sul sentimento di maraviglia e di piacere onde l'autore del *Dizionario dei sinonimi* e della *Bellezza educatrice* avrebbe letto, se avesse potuto, i libri del Tolstoi, o anche qualche romanzo del Fogazzaro, scrittore che per alcuni rispetti egli preannunzia.

Il Tommaseo confessava, nelle sue lettere all'amico Capponi, che era sua passione scrutare i cuori delle donne: di questi esseri fatti per non intendere e per sentire e indovinare ogni cosa, che si pascono di mistero e sono mistero, e vivono di fede e insegnano la necessità della fede. Ma, al pari o più ancora dei cuori, avrebbe dovuto confessare che

ne scrutava i volti, le membra, gli atteggiamenti e le movenze corporee, e perfino le vesti e gli abbigliamenti. Il libriccino *Fede e bellezza* è una vera pinacoteca di ritratti femminili, così vagheggiati e amati, o almeno fascinanti e turbativi, che potrebbero dirsi l'*harem* di un voluttuoso. « Lunga schiera a vederla! Candide nel pallore, candide nel rossore, pallide nel bruno bramoso: ardite fattezze o tenere; gracili o forti, alte o poche della persona; di città, di campagna: sull'erta, sul pendio della vita: da' suoi spregiate o dilette: beate di povertà monda o afflitte di grave ricchezza; in Dio raccolte, di lui non curanti: significanti l'amore con lode lontana, con lunghi sguardi, con brevi parole, con domestichezza procace ». Dal quale catalogo sommario passando ai singoli ritratti, eccone uno di una donna schiva e pur amorosa:

Neri il vestito, il cappello, lo scialle: neri i lunghi capelli, e gli occhi intenti e modesti: pallido e mesto il viso, bianca la fronte verginalmente serena, la statura alta, le forme snelle, ma non senza rilievo; languida la mossa del capo sovente dimesso, l'andare agile ma composto, gli atti in sè raccolti e severi: esile la voce dedotta dal petto profondo: raro e visibile appena il sorriso; frequente ma mansueto il cipiglio. Varia d'umore, e ne' giorni neri tremenda; ombrosa, delicata fino all'orgoglio: non sensuale, ma sensibile men delle fibre che della fantasia: impaziente de' tedî, paziente de' dolori: ignara del mentire sia con parola sia col silenzio; dell'ammirare lieta, bramosa e timida dell'amare.

E di un'altra amorosa e dolce:

Una portoghese, di quel pallore olivastro delle portoghesi, ma più grandi le forme, e bella di silenzio intendente e di occhi affettuosi... già passati i trenta, ma schietta d'anima: di quelle donne che sanno amare umilmente.

E di una amorosa e contaminata:

..... il sorriso socchiuso, e gli atti tra confidenti e supplichevoli, ma non servili nè baldanzosi mai: e l'aria della testa raffaellesca.

Il corpo bersaglio ai desideri insultatori della gente che passa; nell'anima una fiammella che tremola incerta, e sparge bagliori mesti, non sai se timida o vogliosa di spegnersi. Ell'aveva lasciati dietro sè gli anni più sconsigliati, e il venticinquesimo, primavera ad altre, era a lei quasi autunno. A lei scorreva nel sangue la pena del suo fallire: ch'era a me, senz'avvedersene, ministra e di castigo lungo e di ravvedimento e d'esperienze salutari d'ignominioso dolore...

E di una non amorosa, ma che si lascerebbe amare:

Non ha nè civetterie nè passioni, ma nè anco pudore: si lascerebb'ire a lasciarsi amare, non amerebbe; la quale rilassatezza ha anch'essa i suoi pericoli: gli occhi vivaci, i capelli neri, bellamente spartiti sopra la fronte non pura ma schietta; non armoniche le fattezze, le guance poco rilevate nell'alto, fossette al mento: voce non soave ma ingenua: non alta la persona, bellezza non soda. Ha un vestitino trito color di rosa, e rose al cappello, che fanno grazioso il pallore.

E di una al tramonto, ma avida ancor d'amare:

Una donna, passati i trentatrè anni, ma pur bella, s'intendeva molto materialmente in me giovanetto, che molto spiritualmente l'andavo considerando: e non m'accorgevo de' suoi consumati ma schietti artifizi, nè discernevo le tenerezze ch'ella mi recitava da' libri: e volevo a forza adorarla com'angelo: e lei che prima posava la sua mano sulla mia, non capivo: e con lunghi abbracciamenti, a me quasi puri, ferocemente la tormentavo... Nell'idea, la riveggo qual'era, grande la persona, e le forme in pieno rilievo: ignude le braccia bellissime, e nel collo ignudo una pezzolina non distesa ma attorta, illecebra di pudore: e il sorriso intendente, e modesta la voce; e candida tutta; ma il viso tinto d'un timido rosseggiar di viole, raggio della bellezza che lenta e a malincuore tramonta da un corpo ancor pieno di lei.

Una grande dama, squisita, intellettuale, romantica, malfida:

Amavo io in essa l'affetto che a quando a quando traspariva dalle parole delicatamente lusinghevoli e dagli occhi vaganti?

Amavo io l'ingegno agile, aperto? Amavo io 'l nome? e l'esile persona schiettamente adorna, e la casa riccamente addobbata, e la frequenza elegante poteva anche in me?...

Lei, la dama ch'io penso, signoreggiare avrei voluto, tutta: ma come maneggiare agilmente vaso incrinato? Gli era pur bello e lavorato con arte...

Una letterata, ad amar la quale la letteratura forma barriera:

Gracile delle forme, nè senza grazia il pallore del viso; ma nè la voce nè lo sguardo nè la fronte nè i silenzî nè le cure amorose di donna: ma e ragionare e citare e giudicar duramente le grandi cose vestite d'umiltà, ed ammirare le basse pitturate d'orgoglio; e filosofare sul male, e vantarsene per vanagloria; e non temere l'amore come cosa terribile, nè agognarlo come necessità prepotente, ma pensacchiarlo e conteggiarlo, e in ogni atto dell'uomo vedere, con noiosa credulità, un indizio di debolezza.....

Alcune figure di contadine e popolane:

Una povera serva contadina... le forme e l'andare già matronale, e pur di vergine: delicata la voce, l'anima lieta...

Accanto a un croato tarpàno dal viso fegatoso siede una giovane donna, di grandi forme e belle, di languido candore sparso di lentiggini voluttuose, che, posta giù ogni vergogna, riposa il capo sulle larghe spalle del vecchio, e lo accarezza; egli vorrebbe arrossire e contenerla, ma la dolcezza lo vince, e il timore di dispiacere a lei, che, addossata all'uomo, rivolge intorno gli sguardi e par lieta...

In contrasto, due donne, una avvelenata dalle passioni, l'altra serbante attraverso la purezza della vita la freschezza dell'animo e del sembiante:

Non più bella, ma libera gli atti e dolcemente roca la voce; e negli occhi non so che d'imperioso, di supplichevole, di luccicante, di lubrico, che ad affisarvisi faceva paura. Le labbra amorose, ma sovente contratte da un pensiero inquieto: bellissimo il mento; colorite in cima le gote, ma tra le tempie e la mascella

le invadeva un pallor livido come di morto. Io raffrontavo nel pensiero quella testa lusinghiera e tremenda alla fronte senza pieghe, senz'ombra, alla fronte italiana di mia madre, agli occhi di lei potenti sotto le chine palpebre, alle forme gracili, al lieve sorriso che dalle labbra non mosse lampeggiava negli occhi affettuosi...

Sono descrizioni di conoscitore che ha pronto il questionario e il vocabolario tecnico, ma altresì di amatore che sente la seduzione dei ritratti che delinea, e di un'anima che ha provato e prova ancora le tempeste. Nel ritrarre queste tempeste, l'ardore del sangue, il tremito della carne, il grido della passione, la naturalità dell'amore, il Tommaseo è efficacissimo. Una giovane vedova rifiorisce dopo il dolore:

Pur mi riebbi in breve: ancor la vita
bella mi parve, e amor, dolce tormento;
e d'uomo assai men degno amor mi prese,
ubbidïente e pauroso amore
e violento...

La fiera contessa Matilde invano ha cercato di soffocare in sè il bisogno d'amare, e denuda la sua anima, confessandosi a papa Ildebrando:

Anima in me romita, esercitai
le faticose gioie dell'impero:
e or indicer battaglia, or chiesa amai
or castello fondare, or monastero...
Nè mai dal chiuso petto si partio
il sospiro dell'anima solinga;
e per la notte lamentava a Dio
quale su' tetti passera raminga...
..... Ancora, o padre, ancora
l'acuto grido del mio cor non tace!

Il vescovo Zanobi (nel poemetto *Una serva*) non può togliersi dal cuore l'orfana, che egli ha soccorso e accolto tra

le serve dei suoi campi. Forse non sa ancora di amarla, ma già l'ama, e dove che egli vada, in qualsiasi negozio sia occupato, in qualunque gente si scontri,

al tuo, povera Agnese,
dolce-arridente lagrimar ripensa;
e quante vede giovani, con pronta
cura, e quasi materna, a te raffronta.

E neppure la donna dice chiaro a sè stessa il suo sentimento; ma tuttavia, come per istinto, lavora a infiammare l'altro, e lo chiama presso di sè e gli si confida e piange con lui, e lo turba:

La smania in lei del pianto era più viva,
in lui più fondo e amato il turbamento.
E in rimirarla un lungo ardor sentia,
una pietà che gli facea spavento.
Un dì, mentre ch'egli esce, ella di grata
tenerezza innocente inebrïata,
tese le man' vêr lui fuori del letto,
e fuor con mezzo la persona s'erse,
e le giovani braccia e il giovin petto
mezzo velato da' capei scoperse...

Finchè il buon vescovo trova nella sua stessa bontà la salvezza, e rivela candidamente ad Agnese quel che gli s'agita nel cuore e la necessità di allontanarla da sè:

— Questo non dovrei io farti palese;
ma nol posso celar. — Tacque, e riscosso
quasi d'alto pensier, poscia riprese,
lente abbassando ambo le man: — Non posso. —

E a quella tremante rivelazione:

Duolo, pietà, pudor, facean d'Agnese
il volto ad or ad or pallido e rosso.
Nuovo quel dire e strano a lei parea;
pure il cor mormorava: — i' lo sapea.

Come nell'animo di questo vescovo, anche in quello del Tommaseo all'amore, invocato da tutto il suo essere e così ardentemente bramato e insistentemente sognato, s'opponeva la religione, ostacolo o rimorso:

Ella esultò negli impeti
d'un inconcesso amore:
e me bugiardo e perfido
diceva, e non migliore,
allor ch'ai desïosi
suoi baci, qual fantasima
di morte, Iddio frapposi.

Il suo amore è sempre interiormente combattuto: «Vedere negli occhi ardenti e profondi, nel leggier sorriso di donna, l'amore: vederlo nelle cure di lei tacite e trepide, nell'incerto prolungare de' rotti colloquî; veder l'amore, e pur dubitarne; e ondeggiare tra il rimorso, l'orgoglio, la timidezza, il rispetto; e, svogliatamente combattendo, eccitare le proprie voglie e le altrui; dolce e reo tormento, che intreccia con la colpa la pena». E serba sempre qualcosa di pauroso: «Giovanni e Maria si videro con la quieta e quasi timida contentezza d'anime che ad amarsi non hanno impedimento, ma temono ignoti guai». Egli «non le parlava nè della bellezza nè d'altro dei pregi che gliela rendevano terribilmente cara». Nessuna complicazione sensuale gli è ignota, e conosce il «pudore cupido», i desiderî che crescono «sotto l'ombra quasi del dovere», e il perder valore dei baci e delle parole e l'acquistarlo del sorriso, «perchè dice più cose e più indeterminate».

Carco com'egli è di sottile e quasi morbosa esperienza e penetrato tutto dal sentimento della colpa, non fa meraviglia che l'ideale femminile, tralucente nelle molteplici sue figurazioni, sia non la vergine nè la donna di puri costumi, ma la donna caduta, che nel suo avvilimento pur serbi qualcosa di virgineo. A una giovinetta egli dice:

Non son per te. Tu troppo nuova ancora,
io troppo antico dell'aspro sentiero.
Ne' medesmi dolor non s'addolora,
nè ben s'abbraccia il tuo col mio pensiero.
Men ch'i' non bramo e più ch'i' non ispero,
sei buona, amante e bella.
Troppo è per me, sorella,
ed è poco, il tuo core.

E si rivolge alla donna colpevole e lei fa eroina del suo romanzo *Fede e bellezza*, e la trae presso di sè e le è indulgente come uomo che ha bisogno egli stesso d'indulgenza, e solo si accora quando nel cuore dell'amata non ritrova quel Dio che è nel suo e sul quale egli si appoggia:

Gli atti soavi e il dolce foco ond'ardi
nel viso, e le amorose
voci sommesse, e i mansüeti sguardi,
e la man che le ascose
bellezze schiva ad interdir s'affretta
al veggente desio,
ti fan vergine ancora. Oh giovanetta,
e tu non credi in Dio!

Qual chi delizie ed òri infermo sogna
fra stenti e affanni veri;
il dolor, la miseria e la vergogna
veglian su' tuoi piaceri.
Orfana, sola, e al vil mondo dispetta
che il tuo bel sen ferìo
de' suoi baci crudeli... Oh poveretta,
e tu non credi in Dio!

E pur la grazia del socchiuso affetto,
e l'umil portamento,
e l'anelar dell'abbracciato petto,
ed il supplice accento,

dal grave error che troppo ancor l'alletta
levano il senso mio
ver' le celesti cose. Oh mia diletta,
e tu non credi in Dio!

A quale intensità giungano le visioni sensuali del Tommaseo si può osservare in alcuni tratti del suo frammento sul *Sacco di Lucca*; dove narra di Matilde Bernarducci, «ghibellina nell'anima innanzi che il cognato a parte ghibellina piegasse; severa men di virtù che d'orgoglio: mesta non di mansueto dolore, ma di tedio superbo; agli infimi pia con durezza, agli uguali durissima con amore», vituperata dai soldati tedeschi che ella aveva chiamati, e morta per lo strazio dell'onta sofferta:

Ora i tedeschi invadevano le case della orgogliosa, e i servi di lei, fiaccamente contrastanti, fugavano: e, lei vedendo, bella di tutta italiana bellezza, bella di quasi principesca alterigia, bellissima di pallore, ben altro sentivano che pietà. — E l'invocato straniero più volte con la sordida mano turbò le chiome voluttuose; e il delicato petto più volte rabbrividì sotto l'usbergo dell'invocato straniero.

Scena terribile, quali amava il Guerrazzi, ma che qui è viva e fremente. Nello stesso *Sacco di Lucca* è quest'altra scena, singolarissima, in cui si mescono voluttà, crudeltà, estasi, superstizione:

L'un d'essi entrò stanco in casa di povera apparenza, dove guardando, aveva intravveduta una giovane donna bellissima. E nell'entrare vide un'arpa accanto a un piccolo verone; e la donna sedeva temendo, ma ardita nel timore; e lo guardava con occhi di voluttà. E il soldato fremeva d'un senso che non aveva mai provato in sua vita; e un tremito misto di calore gli correva per le ossa, come a chi nel fervore della battaglia s'accorge della ferita che sanguina. E la giovane donna lo guardava sfrontata: ed egli bestemmiava in istrano linguaggio non so che parole di comando e d'amore: e quella rispondeva col guardo. Allora, additando l'arpa, accennò che suonasse: e mentr'ella si rizzava, sollevò

il legger velo che le copriva le spalle, e volle che così nudata suonasse. E la donna cantò: « Fresca rosa novella, Piacente primavera ». E il soldato, a quelle non intese parole, tremava, e non osava toccarla... E si slacciò l'armatura... E la donna, preso il breve pugnale ch'e' portava a cintola, gli passò il cuore. Quegli moriva invocando la Vergine: e la donna fuggì spaventata, invocando la Vergine.

La sensualità, attraverso la coscienza della colpa e il rimorso, si congiunge nel Tommaseo con la religione; e questa ne riceve talvolta un umanizzamento assai poetico, come può osservarsi in certi tocchi dei suoi canti sacri; per esempio, in quello alla Vergine, abbandonata dal figliuolo che segue il suo sublime destino, e alla quale giungono le voci dei prodigi da lui operati, delle turbe che si trae dietro. E la madre cerca di rivederlo non vista:

Ma ti vincea talora, o desolata,
il desiderio dell'amato volto;
e confusa col popolo frequente
come una sconosciuta l'aspettavi...

E s'incontra con la peccatrice Maddalena:

E tu, felice all'ore sue compagna,
tu ben sai come dolce, o Maddalena,
a te mesta veniva il suo sorriso;
ch'ella col puro suo pensier ne' tuoi
pensieri entrava, quasi raggio in onda,
e rispondea col guardo al tuo rossore.

Più notevole è ancora la fusione che avviene nel suo spirito del cristianesimo con una sorta di panteismo, onde egli può immaginare nel dì supremo del giudizio di Dio, la natura intera, fatta compagna dell'uomo:

Com'uom si desta in quel che all'alba pura
rendon le nubi e i fior' dolce sorriso,
e vede i poggi e il mare, e la verdura
fresca, e un amato viso;

così, dolce Signor, nel dì supremo
che ci farà di te vivi e veggenti,
la svarïata unanime vedremo
famiglia d'elementi,
che a noi conduole e congioïsce ignota,
fedel compagna all'esule vïaggio,
e nel respiro uman si mesce, e nuota
com'atomi in un raggio.

Fortissimo è in lui il sentimento di legame con l'universo:

Questo che me di tanto amor circonda,
ampio universo, e si curva su me,
spirito è tutto; e, come sole in onda,
Dio vi penètra e lo compie di sè.
Come del nostro sol corrono i giri
immensi intorno a più splendido sol,
tal d'amor mille io veggo e di martìri
rote scontrarsi; e con mistico vol
di mondo in mondo, e d'una in altra prova
scendere a schiere gli spirti e salir;
e ogni cosa rifarsi, e sempre nuova
onda di spirti e di mondi venir.
E in questo mar nuotiamo. E dei venturi
anni siam parte e del tempo che fu.
E forza i mondi andati e i nascituri
prendono e dànno all'umana virtù.

Un canto indirizzato a Gino Capponi svolge il pensiero dell'ascosa connessione delle cose tra loro, del valore di ogni nostro atto, di ogni nostro pensiero o sentimento, dei quali nulla va mai perduto:

Gino, inconsutil veste è nostra vita,
sì fitto ordita che de' fili intesti
trarre un sol non sapresti,
ch'altro da quel ch'ell'è tutta non sia.
Un'armonia di tenui pensieri,
com'atomi leggeri umana salma,
forma e ricrea nostr'alma.

Sovente una parola al cor ti scese,
ch'e' non intese allora; e il gel degli anni
e il fervor degli affanni
faran l'inserto germe un dì fecondo.
E forse in fondo a quella voce arcana,
com'alma umana entro al pensier divino,
si cela il tuo destino.
E quando imbruni del tuo dì la sera,
quella preghiera che pregasti infante,
forse al labbro tremante
verrà, come a suo nido; e quella imago
che al pensier vago ne' sogni parea,
forse è possente idea, di cui vestita
risplenderà tua vita.
Un sospirar di giovanette fronde,
un pianger d'onde, un raggio che si sposa
all'erba rugiadosa;
un inchinar di fronte innamorata,
una prece infiammata, un generoso
detto, un tacer pietoso, un guardo arriso
di sconosciuto viso,
son parole che Dio con provvid'arte
d'amor, confuse o sparte, al cor ci manda:
e il cor ne fa ghirlanda.
Il cuor pe' campi del tempo e del loco
le coglie a poco a poco, e in un compone;
e di sua lunga visïone intero
indovina il mistero.

. . . . . .

In ogni istante di nostr'ùmil vita
s'asconde alta infinita una virtute,
germe a immortal salute:
e il ben che oprando stai nel tuo segreto,
può far lieto e miglior qualche lontano
popolo estrano, e l'ultimo nipote
di genti a te non note.

E sente il valore perfino dei sogni; nei quali

le smarrite immagini
che il pensiero educò negli anni giovani,
tornano miste in dubbia luce, e l'anima
conosce i segni dell'antico amor...

i sogni che sono misteri della psiche profonda:

Come giacea quel popolo
entro alla mente inconscia
muto per tanta età?
E qual virtù lo suscita,
e, a sè medesmo incognito,
per l'ombra errar lo fa?

Il mondo gli si amplia allo sguardo, la verità gli si distende innanzi senza confine:

Nuovi lumi del ver scopre la mente,
come per notte pura astri novelli;
splendono ignoti numeri e più belli;
nè se ne lagna, e umìl gioia ne sente.

Su questo universo infinito, su questa infinita verità egli slancia talvolta la sua brama:

O Luigi, per l'alte vedette,
ne' seni del vero,
non assai trasvolò nè ristette
l'intenso pensiero.
Chi mi dà, d'un medesimo corso,
volando pel vano,
una stilla del Nilo, ed un sorso
libar del Giordano?...
Ma vorrei, per abissi più veri,
per ciel più sublime,
misurar degli umani pensieri
il fondo e le cime...

Quel che sente a chi scopransi i campi
intatti del vero,
e chi trovi un bel suono, e lo stampi
d'un grande pensiero.

La storia ha anch'essa il suo significato ideale, come la vita della natura; e, se della gloria napoleonica il Manzoni rimandò il giudizio ai posteri chinando la fronte a Dio che aveva voluto imprimere in lui orma più vasta del suo spirito creatore, il Tommaseo, con pensiero ben altrimenti profondo, diceva:

Delle forti opre e delle ree che oprasti
le più grandi a te stesso erano ignote;
e Dio col sangue che, crudel, versasti,
scrisse di lingua nuova arcane note.

E la storia gli passa innanzi in visioni cupe e sublimi, come nel *Mane-tekel-phares*; o gli risorge come un miraggio dal canto che ode in terra straniera da una giovinetta italiana:

Nella dolcezza della tua favella
sento e l'antica etate e la novella,
e parlar dal tuo labbro arcane cose,
miste ad Ombre guerriere, Ombre amorose...

I paesaggi, che egli evoca, tremano di affetto, di malinconia, di dolcezza; il che s' vede in certi suoi spunti descrittivi in prosa: « Giunse la sera, tranquilla, odorata, tiepida, lieta di stelle. Lo sguardo, tra le frondi appena tremolanti che vestivano il dolce pendio, ritrovava l'onda argentata del fiume, e si perdeva in quella »; o nella poetica pittura delle colline di Fiesole, animate da un rito religioso:

Verso il monte ascendean dalla pianura
che lungo il tuo bel fiume, Arno, dechina.
L'ombra involvea le falde, in sull'altura
l'aure godean la luce mattutina.

Or appariano ed or tra la verzura
si nascondean, la salmodia divina
cantando a due a due la turba pia;
e il vescovo Zanobi li seguia.
  Benedicean la terra, e buona annata
chiedeva il pio colono al buon Signore.
La primavera sorridea beata,
e tutta la campagna era un amore;
e, di piogge recenti consolata,
si rinverdiva nell'amato umore
ogni ùmil fronda, ogni foglia novella...

o in quest'altro del Brasile, che egli contempla in immaginazione:

Rocce vedrai vestite
di pendenti ghirlande.
. . . . . .
Non pensata vedrai
varietà d'odori,
di bellezze, d'amori:
e in tirso, in ondeggiante
nastro, in racemi, in gai
festoni, in lunghe spire
conserti i fior' venire;
e l'ellera gigante;
e, più d'alpine piante,
un arboscel sublime,
fletter le lente cime
a grande arco simile...

Anche l'amor di patria prende nel Tommaseo colore tutto proprio, diverso da quelli degli altri poeti patriottici. C'è in esso un fondo sentimentale e fantastico, oltre il motivo politico ed etico. La Corsica, terra italiana, gli fa battere il cuore come per donna a lungo desiderata, fantasticata e non ancora avvicinata:

Te, come donna sconosciuta ancora,
che la voce e l'andar suo c'innamora,
o Corsica, pensai con lieto amor.
Quando vidi spuntar le Sanguinare,
figlie gemelle tue, cui bacia il mare,
e Aprile il capo e il lembo orna di fior',
parvemi quasi di finir l'esiglio:
Italia! Italia! dissi: ogni tuo figlio
stimai fratello, e gli tendea la man.
Ma freddi e schivi i più de' tuoi vedea
d'Italia al nome: e il cor mi si facea
come d'amante ch'ha sperato invan....

Quella terra gli si determina nei profili dei suoi monti, nella sua vegetazione, nei costumi della sua gente, e gli richiama in ogni suo aspetto l'Italia:

Itala terra sei. Nell'accorata
delle tue donne funeral ballata
spirano i suoni, che il mio Dante amò.
Ai pingui colli dell'Euganeo suolo,
alle balze del ripido Nïolo
l'alber medesmo i suoi germi fidò.

E acquista ricchezza di contenuto da tutti i pensieri che vi ha pensato, dagli affetti che vi ha provato, dalla vita che vi ha vissuto:

Me di nuovi dolor' lieto desio
altrove chiama. Austera Isola, addio:
non obblïare il profugo cantor.
Sai di che schietto amor, primo, t'amai,
con che libera gioia ringraziai
de' tuoi mari e de' cieli il bel seren:
e udii le oranti vespertine squille
di poggio in poggio, e le sospese ville
vidi, o posate alla convalle in sen;

e del nembo fuggii nelle tue grotte
lo scroscio; e corse giù per vie trarotte
o su tremuli ponti agile il piè.
E còlsi la volante poesia
di bocca alle tue donne: e l'armonia
di lor canzoni ne verrà con me,
grato dono all'Italia....

Ma, in tanto rigoglio di sentimenti e passioni, di senso e immaginazione che era nel Tommaseo, in tanta attrattiva che su lui esercitavano l'amore e la voluttà, il suo spirito etico si sollevava sempre schietto e austero; e non accadeva a lui, come ad altri di temperamento affine al suo, di sovrapporre a una visione sensuale una fittizia visione etica e spirituale, formata da un più evanescente e languido sensualismo o da un accaloramento rettorico. Quando il Tommaseo esorta sè medesimo:

E sii di te. Nell'ampia
luce che avviva i mondi
le tue virtù ritempera,
le gioie tue trasfondi,
dilegua i tuoi dolor....

o si ammonisce:

Sei povero e solo:
aiuti al tuo zelo,
conforti al tuo duolo
non hai che dal cielo.
Non d'aspre fatiche,
non d'ire nemiche,
ma temi di te;
Del vano tuo cuore
che, infido a sè stesso,
l'innato vigore
travolto, compresso,
a modo di brando
la pena aguzzando
verrà contro sè...

o quando si rivolge alle madri italiane, augurando e profetando:

Nuovo a sè stesso, un popolo gentile,
dai forti amplessi delle madri sante
veggo un'Italia uscir, severa e umile,
armata e amante..

o quando, infine, nelle moltissime sue prose morali e politiche ed educative giudica e consiglia, come (per prendere un esempio qualsiasi) in questa pagina scritta poco dopo il 1848: « La sola cospirazione efficace è abituare la generazione novella al disagio, all'annegazione, indurare le membra e indocilirle con esercizî di forza e d'agilità: istituire una società d'astinenza, i cui statuti (non scritti) siano, temperarsi dalle morbidezze del vivere, dalle spese non necessarie, dagli agi anche non corruttivi... L'agiatezza è il grande alleato del maresciallo Radetzsky, il vero tiranno d'Italia. E per vincere i croati bisogna essere un po' croati: italianissimamente e fiorentinissimamente croati; ma (non c'è rimedio) un po' croati..... »; — si sente lo stesso accento sincero, lo stesso uomo che abbiamo già conosciuto nell'èmpito delle sue passioni e nel rapimento dei suoi sogni; nelle stesse pagine, in cui queste sue passioni e sogni si effondono, la coscienza etica trova sempre espressione vigorosa. Nel Tommaseo la sensualità non occupava tutta l'anima, ma ne era solo uno degli elementi; e non era lasciata mai libera in modo che potesse dominare e asservire tutto il resto, anzi era essa continuamente contrastata e dominata e asservita. Onde la continuità e l'armonia che, pur nelle sue lotte, e appunto per le sue lotte, è nello spirito del Tommaseo, la compattezza del suo carattere. Al Manzoni, che dimorava in una sfera di serenità, di qua o di là dalle burrasche che scotevano il suo amico, poteva sembrare che in questo fosse un miscuglio o un alternamento di cose inconciliabili, cielo e terra, austerità e lascivia: ma, in realtà, non si trattava di miscuglio e di antitesi inconciliabili,

ma di un più ricco e faticoso processo che il Tommaseo percorreva verso l'unificazione, che, a suo modo, raggiungeva.

Sicchè sarebbe erroneo riporre l'origine dell'imperfezione artistica del Tommaseo in questa ricchezza di elementi e di tendenze, che è anzi la sua forza, in questo dissidio che non è un dissidio nella coscienza artistica, ma una lotta morale, alta materia di poesia. E se è vero, come è vero, che egli non sia mai, come romanziere e poeta, pervenuto a conquistare l'assenso e a irradiare la simpatia; se anche ora i suoi versi e le sue prose rimangono piuttosto oggetto di curiosità e di dilettazione per uomini di gusto e per letterati, che non opere dotate di vera efficacia e potenza sulle anime: se non si può non notare una certa inadeguatezza fra quel che sarebbero potuti essere e quello che sono, e talora sembrano deficienti nell'organismo e nell'organatura e piacciono piuttosto nei singoli pezzi che non nell'insieme, e tal'altra attraggono piuttosto con la loro linea generale che con la particolarizzazione e determinazione dello svolgimento; — la ragione di ciò deve cercarsi in altro, in un altro dissidio più propriamente artistico, e che forse si potrebbe formolare non troppo imperfettamente come quello tra il poeta e l'artefice.

Il Tommaseo non fu nè un grande critico, nè un gran filologo, nè un grande storico, nè un grande scrittore politico; e nessuno infatti potrebbe dire quale idea o indirizzo a lui si debba in questi varî campi, ai quali pure rivolse molto lavoro. Fu, è vero, un moralista, e spesso un astioso e bisbetico moralista: ma il moralista e lo scrittore di prose educative non è filosofo: i pensieri del Tommaseo acquistano valore solo dal sentimento che egli vi pone. E moralistica fu la sua critica e la sua storia, famosa per l'iniquità dei giudizî sul Leopardi o sul Goethe, sul Foscolo o sull'Alfieri. « Cominciai a leggere l'Alfieri (egli scrive), del quale m'era rimasta uggiosa memoria per una lettura quasi furtiva fatta de' primi capitoli della *Vita* all'età di dieci anni. Quell'in-

fanzia stizzosa e povera d'affetti, quell'adolescenza ignorante e di conte decrepito, quel sottomettersi alle pratiche religiose come a gastigo, e la disposizione stessa dello spirito mio, malcontento allora di sè, mi lasciarono un'imagine fosca e sinistra, che poi non s'è mai dileguata». Parimenti in tutti i suoi giudizî occupa il primo posto ciò che dovrebbe essere relegato all'ultimo, anzi escluso del tutto: la relazione tra i proprî affetti individuali e la persona dell'uomo che deve giudicare. Aborrì, per codesta capricciosità di sentimento, la critica e la filosofia tedesca, con le quali il secolo decimonono si era pur alzato alla maggiore universalità e oggettività di pensiero che fosse mai stata tocca. «Svariati» chiama i suoi studî; e dice «che da un concetto filosofico gli era sollievo passare a una distinzione di vocaboli affini, e da un frammento di storia a una varia lezione di codice antico, e da un padre della Chiesa a una locuzione mancante alla Crusca. Scriveva una preghiera a Dio e un ragionamento sul bello; da un discorso politico correva a un frammento di Saffo, da una lettera teologica a un'ode. Il medio evo buio e possente, e il suo secolo molle e con lampioni a gasse; i sonanti numeri latini e i rotti accenti francesi; i vecchi volumi in foglio e i giornaletti leggieri; una scena di drammi e una citazione erudita; un disegno d'alta educazione e un articolo teatrale; un versetto d'Apocalisse e un capitolo di romanzo. E correggere scritti proprî ed altrui e scriver lettere e migliorare con esercizî di bambino la sua mano di scritto; e memorie della sua vita, e disegni di libri avvenire; e traduzioni e commenti ed epigrammi: la natura e l'arte, la donna ed il popolo, la terra e il cielo». Ma gli studî, per isvariati che siano, richiedono, se non vogliano degenerare nel dilettantismo, una norma, un'unità interiore, che si manifesta nel risultamento finale. E, certo, il Tommaseo era ben altro che un dilettante; ma quell'unità, quella interna guida non gli era data dal pensiero, che anela a risolvere un problema o un gruppo di

problemi. E da che cosa gli era data? Dal bisogno di apprendere l'arte.

Per tal via è possibile intendere come quest'anima, abbondante di affetti e con desiderî insaziati e con isperanze perseguite sempre e non mai raggiunte, mistero agli altri e a sè stesso (sono parole di una sua lettera al Capponi); come quest'uomo che diceva malinconicamente:

il mondo cieco
non saprà di quante vite
era il germe ascoso in te!

potesse da giovane, e per tutta la vita, sino agli anni estremi, dare la miglior parte del suo tempo e del suo spirito a lavori di vocabolario e a questioni di lingua; e non già con la freddezza di chi eserciti un mestiere, ma con passione sempre viva e calda. La sua filologia non era quella del filologo-storico, ma quella dell'artista che raccoglie ed esamina e tien pronti gli strumenti dell'arte. Anche la sua critica si può a questo modo collocare sotto miglior luce, e rendersi conto del perchè si presenti come un accumulamento di osservazioni particolari, e spesso di minuzie (che sono le cose che prima colpiscono chi guardi con occhio d'artefice); e scusarne le ingiustizie, come antipatie di artefice che non trova quel che egli cerca, o trova quel che stima a sè nocivo; e ammirarne la singolare penetrazione in molti particolari, e, a tratti, anche il sentimento poetico e il gusto squisito.

E l'ardore di artefice lo traeva a compiere le più varie esercitazioni e prove: prove di metri e di combinazioni di metri (perfino componeva, talvolta, una stessa poesia in due metri diversi!); prove di periodi, di numeri, di stile: prove di vocaboli: prove di versificazione latina, greca, francese; prove di soggetti che non gli piacevano ma che credeva fecondi di poesia (la quale ultima cosa è tanto strana che conviene riferire le sue precise parole: « Tra i nuovi soggetti

ch'io intravedevo degni di poesia, gli era la metà quasi del globo nostro poco cantata e poco ai più cognita: il mare. Nè il mare a me piaceva, ma come tema quasi intatto..... lo amai» (1). Prove e vigilie d'armi, sulle quali non c'è nulla da ridire, perchè ogni artista ha la libertà e la responsabilità della propria educazione; ma è lecito per altro osservare che nel Tommaseo erano tante e così lunghe e tormentose che avrebbero richiesto poi una prodigiosa forza di assorbimento e di digestione, cioè di dimenticanza, per serbarne il risultato utile e sommergere l'artefice nell'artista.

Questa forza mancò al Tommaseo, nelle cui migliori aspirazioni l'artefice è sempre presente, e con la sua presenza le impaccia o le guasta. *Fede e bellezza* è scritto in uno stile tutto sostenuto, o che parli una donna o un uomo, o che si narri e si descriva o che si trascrivano dialoghi, lettere e brani di diario. Quei ritratti di donne, che abbiamo riferito in principio, stupendi di osservazioni, di sentimento e di rilievo, hanno pure qualcosa di tacitiano, che suscita un lieve sorriso; di un Tacito, disceso a osservatore passionale di graziette e seduzioni e occhiate e attucci e abbigliamenti femminili. E, peggio che sorriso, desta fastidio il racconto delle più comuni cose e dei più volgari incidenti della vita con quel piglio solenne. «Gli piacqui; mi piacque; si promise marito, fu amante». È così che una donna di animo buono e gentile, e di pericolosa sensibilità, narra come amasse la prima volta e si concedesse all'uomo amato? È da vedere l'effetto grottesco che fa qualche aneddoto che vorrebbe essere scherzoso (p. e., quello dell'ombrello perduto), narrato con questi numeri; e quello, disgustevole, che si ottiene dalla comparsa di alcune frasi e movimenti del linguaggio parlato, in tanta solennità: come allorchè Maria, nel narrare, al modo

(1) *Memorie poetiche e poesie* (Venezia, 1838), p. 83.

che or ora si è visto, i suoi amori col giovane russo, e le prime discordie con lui, esce in questa espressione: « Onde, dopo pochi dì, pensando sul serio, cominciai a dire tra me e me: — E ora come me lo digerisco io, quest'uomo? ». Nel qual caso sembra proprio di avere innanzi una persona triviale che si sia sforzata di usare un linguaggio eletto, e in un istante venga tradita dal suo naturale, e lasci cadere tutto lo sforzo fatto. Ma il Tommaseo, come nello stile generalmente usato in quel racconto ebbe in mente il proposito di una prosa poetica, così in quei rari momenti non si abbandonò già a una migliore ispirazione, ma adempì un altro suo proposito: quello dello stile popolare: e, nella duplice prova, mandò a rovina il tono conveniente alla sua opera. Il sensuale e sentimentale Giovanni ha sempre, accanto a sè, l'artefice, che studia lo stile; e nei colloquî con Maria tornano osservazioni tolte alla prefazione del *Dizionario dei sinonimi*. Giovanni legge alla donna amata un brano di prosa, dove in un certo punto ella vorrebbe la parola: « socchiuso ». — « Ma 'socchiuso' (egli obietta) ce l'ho già più giù. — Che fa? — Non bisognerebbe ripeterlo, perchè..... — In codesto non c'entro (e sorrise) ». Il Tommaseo era fatto così: volgeva commosso la parola a una donna amata e si fermava nell'istante medesimo a distinguere e a far valere il preciso valore lessicale delle parole che pronunziava: amoroso e pedante insieme, e sincero nell'uno e nell'altro atteggiamento: caldo del medesimo calore in entrambi i così diversi affetti. E altresì nella struttura e composizione di quel romanzo si avverte l'artefice, che vuole, a forza, collocare nel libro tutti i brani e le osservazioni, che si trova di avere sparsamente lavorati uno per uno.

Questi difetti di composizione e di intonazione si notano dal più al meno in tutti i libri del Tommaseo. Prendiamo in esempio *Il supplizio di un italiano in Corfù*, che doveva essere nient'altro che una memoria legale, precisa, commossa e rapida; e che è invece lenta, togata e piena di cose estranee.

C'è perfino una lunga intramessa sulla questione della lingua in Grecia, affatto sconcordante col fine del libro, e che il Tommaseo vuol far credere invece che vi si connetta, e introduce perciò con questo periodo: « E poichè troppo ci è caduto di dover conoscere come l'uso della lingua greca fatto in questo giudizio si disformasse e dalla legge scritta e da quella del senso comune dell'umanità e del letterario decoro, e poichè simili inconvenienti possono riaccadere a danno non solo d'infedeli stranieri, ma e di greci; e poichè questa è grave e generalissima questione di civiltà, e da cui pende la vita avvenire della nazione tutta quanta; io mi tengo qui in debito di soggiungere alcune considerazioni già fatte con animo pacato e pio anni prima che il tristo caso seguisse, nelle quali consentiva meco in privato più d'un greco valente, e molti più, assennati col tempo da esperienza dolorosa, avrò (non dubito) consenzienti » : considerazioni, che riempiono ventidue pagine. E un altro lungo brano è dedicato a fiorettare un pensiero punto peregrino e punto solido: che tra l'uomo e la natura non può non esservi conformità ed armonia. « Questo mare (egli dice), da cui l'isola spunta quasi fiore da giardino.....; questo mare, che nella terra s'insinua non a corroderla ma ad accarezzarla.....; questo mare, che tra il verde perpetuo.....; questo variare di fiume e di lago.....; queste vallette.....; e il leggiero increspare del suolo.....; e le cime qui aguzze, là quasi riquadrate.....; e gli ulivi.....; le piante.....; e tra il glauco degli ulivi giganti il bruno asilo de' cipressi sottili e brevi.....; questo congegno di bellezze.....; questa uguaglianza gentile.....; questi quasi estri della natura.....; questa benedizione di terreno.....; rammentano all'uomo che là dove l'aria e la terra sono così operose ed amanti, deve anch'egli e amare e operare, e attestano d'aver già creati uomini tali, e che simili creeranno »: che, accompagnata com'è in ciascuna delle sue parti da svolgimenti che abbiamo sostituito con puntini, è una vera e propria

esercitazione, affatto retorica. Donde il vizio della prosa del Tommaseo, una delle più ricche e sapienti che possegga l'Italia e insieme una delle più viziate, perchè non centripeta ma centrifuga, tutta forza nei particolari, debole nell'insieme. Il Tommaseo si è più volte vantato di avere appreso a « lavorare come poesia accurata la prosa »; e questo è il male. La prosa deve essere lavorata come prosa e la poesia come poesia; o meglio, l'una e l'altra devono essere lavorate dal centro e non dalla periferia. Altrimenti accade che si abbia la sintesi in piccolo e manchi quella in grande; si abbia la frase felice e non il periodo, il periodo e non la pagina, la pagina e non il libro, il rilievo nel frammento e la mancanza di rilievo nella linea generale. Il Tommaseo confessava nel 1852 di aver fatti troppi volumi, ma non ancora « un volume con sola un'idea e un assunto solo »; ed era in ciò un'oscura coscienza del suo difetto radicale. Alla sua prosa manca non solo l'unità logica perchè le manca un pensiero sintetico, ma anche l'unità affettiva, turbata com'è dalle preoccupazioni dello stilista. Vi è in cambio un'unità apparente e alquanto artificiale, che, essendo stile da stilista e non da scrittore, dovrebbe chiamarsi piuttosto « maniera ».

Il difetto di tono giusto si fa assai meno sentire nei suoi versi, che soffrono invece (come si sarà notato nei copiosi saggi da me recati) di un certo stento e improprietà e oscurità di espressione, e di frequente (come l'autore stesso ebbe a riconoscere), l'ispirazione vi è « soffocata dalle arguzie dell'ingegno che, inviziato dall'arte, si caccia importuno tra l'affetto e le cose », sicchè vi trapela quella che egli chiamava « la poesia del 'conciossiacchè' »: cosa contraria a quel « sentimento dell'alta poesia », che egli diceva di dovere « più intero e meno incerto » agli ammaestramenti del Capponi [1]. Per altro, le poesie offrono l'espressione migliore dell'arte di lui,

(1) *Memorie poetiche*, pp. 75, 239-40, 269.

e s'intende come in questi ultimi anni, dopo lungo oblio, siano tornate in qualche onore. Esse aprono l'adito a penetrare nella parte più riposta dell'anima del Tommaseo, e a riconoscere « quanti germi di vita » vi fossero chiusi. Germi che, come abbiamo accennato, si svolgeranno dipoi in altri ingegni, e prenderanno nuove forme dal mutato indirizzo degli spiriti e della cultura.

1911.

IV

ALEARDO ALEARDI.

È tempo ormai di riconoscere che un nucleo poetico si trovava anche nell'Aleardi: altro poeta dal quale gli animi si vennero distaccando, finita la lotta nazionale; e un poeta la cui riputazione non tramontò, come quella d'altri, placidamente e insensibilmente, ma fu distrutta con rabbia e violenza.

Salito in rapida fama dopo il 1850, l'Aleardi era stato, nel decennio, il rivale fortunato del Prati, che lo aveva preceduto nell'arringo; rappresentando anche lui quella che abbiamo detta la figura convenzionale del poeta, del poeta romantico e patriota, e rappresentandola in una particolare forma, atta a suscitare interessamento ed entusiasmo. Era egli l'uomo dai due grandi amori, la donna e la patria, talora duplicemente e concorrentemente addolorato per il tradimento della donna, per le sventure della patria; tal'altra, esultante e trepidante nell'amore fido di una donna, che, come lui e con lui, palpitava per la patria. Quale donna sensibile non avrebbe voluto consolarlo dei dolori sofferti per colpa di donna (e cioè, preparargliene di nuovi per conto proprio)? Quale giovinetto ricco di ardori patriottici non avrebbe voluto, come lui, amare la patria in compagnia di una Maria o di un'Itala, e rendersi reo di « delicate colpe »? Chi non avrebbe bramato soffrire i nobili e squisiti dolori, che egli sofferse? La parte presa dall'Aleardi nelle cospirazioni e nella politica,

e la prigionia di lui in Austria, le sue passioni e avventure di amore discretamente divulgate e variamente narrate, conferivano sapore di realtà alla figura ideale del poeta. E con quale commozione e tenerezza non furono rimormorate da un capo all'altro d'Italia le sue *Lettere a Maria*, e quell'idillio di *Raffaello e la Fornarina*, in cui l'Urbinate appariva come un giovane cavaliere, bello, artista, segnato in fronte dal genio, sacro a prossima morte, e la Fornarina, come una leggiadra fanciulla, che corre e quasi danza in un giardino spiccando fiori e ama un sol uomo, Raffaello, da lei non mai veduto, e il poeta l'ammonisce della terribile responsabilità che peserà sopra lei nell'accogliere tra le braccia una tanta gloria e speranza del genere umano, e la scongiura di non farne strazio! L'Aleardi parlava con languore come uomo lasso per i travagli sostenuti nelle latebre del cuore, con tono accorato come chi non possa distogliere lo sguardo da una grande sciagura e l'animo dall'aspettazione di nuove sciagure, con raffinatezze di percezioni e di sentimenti ignoti al comune degli uomini, spargendo la sua sensibilità delicata su qualunque cosa gli accadesse menzionare, modulandola in ogni inflessione del suo discorso. Doveva dire: «trecento anni fa, in un mese di aprile», e diceva:

> Passâr già meglio di trecento aprili,
> e cadeva un april, raccomandando
> a la feconda carità del maggio
> le morenti vïole e la giuliva
> infanzia delle rose...

Doveva dire che mancava un'ora al tramonto, e diceva che il sole tramontava

> dietro l'aspra di selve e di vendette
> isola, amor dei vïolenti còrsi:
> itala allora, itala sempre...

Il cuore suo era « la mesta cosa », che egli aveva donata alla sua donna; non poteva nominare l'Italia, senza aggiungere un epiteto affettivo, e chiamarla p. e.: « questo mio paradiso ». Un ramo di albero, che stilla dopo la pioggia al volar via dell'uccellino che vi si era posato, gli pareva che « piangesse »

dell'ospite cantor la dipartita.

Il cipresso, nato nella valle, tomba di creature umane, di là avea tolto

forse il desio di custodir gli avelli.

L'ago della bussola, che si volge al polo, era

l'ago fedele nell'amor del polo!

La vita con la donna diletta sembrava a lui

una catena
di carezze, di fior, d'inni, di luce.

E tra queste dolcezze si versava incessante il ruscello delle lagrime, ispiratore del suo canto:

E tu, bella del canto ascoltatrice,
s'io ti contristo, a me perdona, eterno
novellier di sventure. Apresi ad una
lagrima di rugiada il vedovile
fior del giacinto; e per sbocciar dal core
necessità di pianto ha l'inno mio.

E il suo verso ritraeva negli accenti, nelle cesure, nei periodi ritmici, il languore, l'accoramento, il pianto. L'endecasillabo sciolto, il metro da lui quasi costantemente usato, ha una particolare fattura, tipica anche per le molte imitazioni che produsse e per la quale quasi quasi meriterebbe di aver luogo, nei trattati di metrica, come una varietà da designare col nome di « aleardiano ».

Questa poesia era un atteggiamento di moda, al quale il poeta e i suoi lettori avevano insieme collaborato: il primo proponendo, i secondi acclamando, e sospingendo così il primo a sforzarlo vieppiù, senz'accorgersene, carezzato dal consenso, perduta la coscienza dell'innaturalità in un ambiente innaturale. Si trattava di un ben noto caso di suggestione individuale e collettiva, nel quale si simula la sincerità, come in un coro di prefiche, che piange senza dolore, o in una brigata schiamazzante e orgiastica, che ride senza gioia. E come le prefiche, finito il pianto, tornano alle loro faccende e alla serenità quotidiana, e quegli altri, finita l'orgia, riprendono la noia e la tristezza, così l'Italia aleardiana, cangiati i tempi, doveva presto disebriarsi. L'ambiente aveva fatto l'Aleardi e l'ambiente lo disfece. E non fu arduo ai critici dissipare quella fantasima poetica, con l'accendere i fuochi del buon senso, del buon gusto e della satira. Ben presto le frasi medesime, che qualche anno innanzi rapivano gli animi e li facevano andare in visibilio, diventarono frasi di scherzo, come il paragone delle due isolette, che « si guardan sempre e non si toccan mai », e l'invito a Maria a bere la rugiada « nel calice di un fiore », e il « viso gentil da sventurato », e simili.

Chi voglia rendere ora compiuta giustizia all'Aleardi non deve proporsi di reagire contro quella reazione, e anzi ne deve accettare il risultato e mettere da un canto l'Aleardi lezioso, smorfioso, piagnoloso, che non sa dimenticare la propria persona e ha per suo sentimento dominante (come disse il più acuto dei suoi critici) la « fatuità », e deplorare anzi di non poterlo cacciar mai via del tutto, perchè esso, purtroppo, s'insinua dappertutto nelle sue poesie, e s'insinua nel modo più dannoso, cioè nell'intonazione generale: come accade in chi abbia preso un vezzo, e non riesca a liberarsene neppure nei momenti di commozione, e mescoli anche allora la verità e la finzione. Questa risoluta opposizione al falso

Aleardi prepara a scorgere, di sotto a quello, un altro Aleardi, sincero e poeta, di cui il primo, che stava sulla scena, era non l'espressione, ma l'esagerazione e la deformazione.

Sì, l'Aleardi era, veramente e naturalmente, un cuore nobile, un'anima tenera, bisognosa di amore, aperta al dolore, sensibilissima, un poeta di bontà e di malinconia. Come negare l'intima poesia a colui che intese e cantò la dura vita, la tristezza, la disperata nostalgia dei mietitori, che calavano dai monti dell'Abruzzo nella desolata campagna romana?:

Allor che ne le
meste per tanta luce ore d'estate
il sole incombe assiduamente ai campi,
traggono a mille qui, come la dura
fame ne li consiglia, i mietitori;
ed han figura di color che vanno
dolorosi all'esiglio; e già le brune
pupille il velenato aëre contrista.
Qui non la nota d'amoroso augello
quell'anime consola, e non allegra
niuna canzone dei natali Abruzzi
le patetiche bande. Taciturni
falcian le mèssi di signori ignoti;
e quando la sudata opra è compita
riedono taciturni; e sol talora
la passione dei ritorni addoppia
col domestico suon la cornamusa.
Ahi! ma non riedon tutti; e v'ha chi siede
moribondo in un solco; e col supremo
sguardo ricerca d'un fedel parente,
che la mercè de la sua vita arrechi
a la tremula madre, e la parola
del figliuol che non torna E mentre muore
così solo e deserto, ode lontano
i vïatori, cui misura i passi
col domestico suon la cornamusa...

Domina in questi versi la taciturnità: quegli uomini sanno vano il lamento e si concentrano muti nell'opera, accettando la necessità del destino. Ma quel domestico suono della cornamusa parla per essi e dice l'anima loro; quel supremo sguardo esprime tutta l'angoscia dei loro petti. Notate la concentrazione lirica che è, come nei veri poeti, in una semplice parola: le mèssi di signori «ignoti», aggettivo che basta a togliere a quelle fatiche anche il conforto del conoscere col sembiante del padrone il volto dell'uomo; la «mercè de la sua vita», non genericamente del «suo lavoro», ma di quel lavoro nel quale s'incontra la morte.

Gli sguardi supremi dei moribondi erano risentiti dall'Aleardi con infinita compenetrazione di affetto. Ricordo nel poemetto giovanile, *Arnalda di Roca*, la fanciulla, trafitta presso le mura di Cipro, tra le macerie e i segni della recente disperata battaglia:

L'angusta corte che mettea sul lembo
dell'erta breccia, era d'infranti merli
ingombra e d'arme e di cadute pietre;
e pari a campo sepolcral, quïeta.
Ondeggiava romito ancor nel mezzo
lo stendardo di Cipro, quasi fosse
da le pie degli estinti alme agitato:
distesi fra le pèste erbe, non freddi
i cadaveri ancora. Una fanciulla
moria soletta accanto a un caprifico,
e sollevando le pupille nere
con l'estremo sorriso salutava
il moto estremo de la sua bandiera.

Non è possibile dimenticare più quel caprifico e quella morente soletta, e lo sforzo del nero occhio, che agonizzando si fissa sulla bandiera della patria.

Amare e dover morire, lasciando sola la donna che perdutamente si amava, distaccandosi non semplicemente dalla vita in genere, ma come da una parte del proprio essere, del quale

s'ignorerà la sorte e che forse cadrà nella colpa e nell'onta: tale la tragedia che l'Aleardi ritrae nel giovane amante e cospiratore, che gli austriaci traggono in carcere:

ed una notte
mentre confuso tra le assurde fila
de la vagante fantasia sognava
l'Italia e te...
ei fu tradito; svelto
a' lari suoi; cinto di funi. Il carro
che traea quel magnanimo, passando
per la tua via, fe' tremolar i vetri
del loco ove dormivi. Irrequieta
ascoltando balzasti; e poi la greca
testa celavi paurosamente
sotto le pieghe de' fragranti lini.
E quella nota di supremo addio
che t'inviava il desolato, esclusa
dai verdi schermi de le tue finestre,
per l'onde de la bruna aria moriva...

Come si vede, il vaporoso Aleardi non rifugge, quando è poeticamente commosso, dai particolari realistici: il carro dei gendarmi, i vetri tremolanti al passaggio pesante, le finestre della donna con le dipinte persiane verdi. E ritrae la triste alba di Mantova e la lurida forca austriaca, come in un'acquaforte del Goya:

Spuntava un'alba gelida. Le nebbie
fumavano dal lago. In mezzo a un campo
scellerato spingea le immonde braccia
un patibolo al ciel...
e una silente
siepe di plebe, in ira a Dio, fissava
coi mille occhi la fronte inalterata
d'un morituro. Ei salutò l'Italia
serenamente... Un turbine di nebbia
coperse il resto. A mezzo il dì dai vani
ad or ad or de le fuggenti nubi

usciva il sole a battere sul campo
deserto, su la fune orrida, su la
pendula salma d'un gentile ucciso,
e su quel collo ahi! livido, che un tempo
tu coprivi di baci...

Dinanzi a questa morte, fiorisce quasi scherno la nuova vita della donna che il morto aveva tanto amata e che sembrava riamarlo con pari ardore:

non anco, o bella,
era il precoce anemone sbocciato
su la sua zolla, che tu pur cantavi,
ahi! rallegrata da un novello amore!

La leggerezza, l'avidità dei godimenti, la crudeltà femminile non gli suggeriscono soltanto le pose e le smorfie, tante volte messe in caricatura; ma ben altre e poeticissime fantasie, come è questa della bella voluttuosa e perfida, che muore mentre dorme, soffocata dal profumo dei fiori sparsi nella sua stanza, dono dei suoi molti amanti:

Il gambo
lieve lieve allungando una magnolia
al labbro s'appressò cupidamente
de la sopita, e vi depose il bacio
onde l'aveva il donator pregata.
Ma in quell'istante pur non altrimenti
la cardenia movea, movea l'acuta
tuberosa ed il giglio; e ognun credea...
d'esser non visto, ognun d'essere il solo.
Chè la divina sognatrice, accesa
da volabili febbri, il collo e i crini
acconsentiva e il sen nitido a tutti
perfidamente con egual misura...

Versi, a proposito dei quali è stata richiamata, dai soliti comparatisti, la *Der Blumen Rache* del Freiligrath, donde l'Aleardi

potè prendere l'invenzione materiale, ma che, per sentimento e forma, è tutt'altra cosa. Se abbia poi preso da qualche altro poeta lo spunto del viaggio della donna, che aveva avuto tanti amanti e non aveva mai amato, nel pallido regno della Morte, non so: ma certo quella rappresentazione è bellissima:

Poichè la viatrice
si sentì così sola, e come immersa
entro il nulla infinito, ogni splendore
insolente del guardo, ogni alterezza
dimise, e affranta si sedè sul fianco
d'una spezzata sfinge. Ivi appassiti
giù da la fronte le cascâro i fiori
de la ghirlanda: ivi perdè del magro
dito l'anello ch'io le avea donato.
E al lembo del profondo occhio le apparve
una stilla gelata...

E assai vaga è, nella stessa ispirazione, la fantasia delle Ondine:

D'un lago tacito
cinto di betule
sopra le immobili
onde turchine,
ridde volubili
danzano, intrecciano
famiglie aeree
d'agili Ondine.

Volano, volano
in giro languide
coi bracci pendoli
come chi dorme.
I veli nivei
tessuti d'alito
lasciano scorgere
le dive forme.

Le membra han gelide,
le labbra pallide,
il crin cinereo,
non hanno il core.
Sono una nuvola
di fredde vergini,
che mai non seppero
che fosse amore.

Lieve uno strepito,
come per l'aride
foglie fa il zeffiro,
dánno i lor balli:
Altére ammirano
le proprie immagini
pinte sui liquidi
cupi cristalli...

che è malamente guasta poi dall'applicazione che nella seconda parte del componimento si fa di quella immagine alla donna del poeta: applicazione che noi abbiamo soppressa. Come è da sopprimere la seconda parte, parimenti di applicazione, di un'altra figurazione di anime, tradotta in paesaggio:

Non più sul tronco fragile
di pioppe vuote
il verde picchio il valido
becco percuote;

chè ormai di sotto al tepido
guancial dell'ala,
come s'imbruna il vespero,
la testa ei cala.

Niuna pe' campi eterei
nube veleggia;
tranquillo è il cielo e nitido,
e pur lampeggia.

Diresti, che in tripudio
là, vêr ponente,
l'aura di razzi illumini
festiva gente.

Lampeggia; ma benefica
piova non scende
sui colli che implacabile
arsura offende...

La ferocia delle lotte umane, la somma di dolori e di delitti che esse costano, e il rapido svanire di ogni traccia e di quelle lotte e di quei dolori nella calma della indifferente natura, era un altro dei motivi poetici fortemente sentiti dall'Aleardi, e gli ispirava tra l'altro la visione della battaglia di Rivoli. Lasciamo le solite sottigliezze e leziosaggini (il «torneo» di sangue, l' «armonia» dei moschetti, ecc.), e sopprimiamo qualche verso, o saltandolo come ho già fatto in qualcuno dei brani citati di sopra, o mentalmente cancellandolo. Le due schiere nemiche si urtano presso le chiuse di Verona:

I due rivali
si contendean la povertà d'un poggio...
Ma su quel colle era il fatal convegno
de la vittoria...

E, sopra l'una delle due schiere, si leva la figura del giovane Bonaparte, che vigila immobile, e par che con lo sguardo trasmetta la brama e la forza della vittoria:

Solo fra tanto strazio
stava guatando immobile un superbo.
Lungo e d'ebano il crin giù per le guance
pallide; fosco, come il nembo, l'occhio,
e brillante di folgori; nè il sole
fronte più vasta illuminò giammai
di quell'itala fronte. Ardeagli i polsi

la febbre lëonina del trïonfo;
e con repressa bramosia guardava,
come fa l'uom di Corsica se attende
fra le macchie il rival...

Alfine, una delle schiere è soverchiata e cede, vinta:

Era il tramonto,
e il popol vinto da la immonda arena
alzava il dito ad impetrar la vita,
gladiator moribondo. E quel fatale
spronò il corsiero; e, come procellaria
sull'antenna di naufrago vascello,
dal sommo l'arco del conteso poggio
cessò la strage con lo sguardo. E il vasto
anfitëatro risonò di lunghi
plausi iterati e di percosse palme.
Poi fu silenzio, e tutto sparve, tranne
quella mèsse di morti. Una campana
da Rivoli sonò l'avemaria...

Ma il cuore dell'Aleardi batte anche a ogni spettacolo di elevamento umano, ammirando il risorgere dei popoli, come fu quello d'Italia nel Medioevo, dopo la rovina di Roma e il servaggio e la barbarie. L'Italia, che si era disfatta come corrotta patrizia, si ricompone plebea; discesa nella tomba con la sua pomposa e inerte corona d'imperatrice, risorge ardita marinaia ad Amalfi, a Venezia, a Genova, a Pisa:

Rianimato ergeva
dal lungo e infame letto
la patria, il capo; e si guatò d'intorno.
Non più scettro; non più schiavi; spariti...
Uno spiro novel di libertade
aleggiava pei liti,
per l'erte piazze e per le torte strade...
Da per tutto di scudi e di martelli
una ressa operosa

mista d'allegro favellio risuona,
senza tregua nè posa,
de le sue coste per l'immensa zona;
e un percoter d'accette entro i pineti
al favor degl'inerti anni cresciuti;
un nuotar di fanciulli irrequïeti,
sfidando i gorghi; un tessere di vele;
un fervere d'irsuti
polsi a temprarsi l'áncora fedele.
E in quell'april di civiltà foriero,
sopra l'azzurro de le tre marine,
guizzar si vider, come avesser penne,
navigli a cento a cento,
superbi di domestiche bandiere...

O per l'elevamento del genere umano, come nell'inno a Federico Bastiat, l'apostolo del libero commercio tra i popoli, l'investigatore delle armonie sociali:

. . . . tornato ai patrii
viali di Baiona,
cui fan da lunge i vertici
dei Pirenei corona;
vagavi solitario
lungo le arene basche
che l'Oceáno accumula
nei dì de le burrasche;
e guardando a le stelle
eternamente belle,
chiedevi a Dio, se l'ordine
che domina nel ciel
da innumerati secoli
con armonia fedel,

governi pur quest'orbita
che la progenie umana
discorre infaticabile
lungo una spira arcana;

sospinta ognor dal provido
aculeo dei dolori,
superba de' suoi Genii,
mesta de' suoi Signori,
che va con larghe ruote
aure cercando ignote,
e par che miri assidua,
con lunga avidità,
verso un sereno e fulgido
sole di libertà.

E il mite poeta trova anche nel suo profondo petto la nota dell'indignazione in una pagina che è tra le più dimenticate (e non certo tra le più belle, ma tra le ricordevoli) così delle sue poesie come della storia italiana: l'ostilità delle plebi rurali al moto dell'indipendenza e della libertà, e non solo nelle provincie meridionali ma in Lombardia, dove già il Metternich aveva minacciato di ribellare contro i signori il contadiname e rinnovare le stragi di Galizia:

Ahi! villano, villano! Ahi vecchio seme
degenerato! — Un giorno
questa ti chiederà povera terra,
perchè ne le supreme
ore del suo civil commovimento
tu pur le festi sì codarda guerra.
Va', sciagurato! — E quando di Novara
su la fatal pianura
perderan l'imperizia e la sventura
la mal giocata ferrëa corona...
inghirlanda di fiori
i volubili altari,
riempi d'allegrezza
matricida i tuoi lari.
Va', sciagurato! — E quando
di Mantoa sul nefando
vallo una santa fila

di martiri gentili
penderà dal patibolo onorato;
e de le nebbie tra la scialba luce
dominerà la truce
figura del carnefice agitato;
e tu l'invidïosa
anima fratricida
nutri di gioia ascosa.
Va': — le facili porte
sfonda de' tuoi signori;
uccidi e struggi, e da le salme morte
spicca l'insanguinato
capo, e lo vendi ai lividi oppressori.
Già non è ad essi ignoto
il funebre mercato...

Il confluire di questi varî sentimenti, e segnatamente di quello di entusiasmo per la vita che sorge e di malinconia per la vita che sparisce, si osserva nelle scene e nei paesaggi che l'Aleardi dipinge, e per i quali egli è stato anche di recente lodato come « poeta della natura » (quasi che ci potessero essere poeti della natura, e non bastassero alla natura — i naturalisti!). Egli si diletta, sì, di notizie e immagini geologiche; ma la sua bella geologia era la geologia d'Italia, dell'Italia di cui risentiva commossa l'intera storia, dell'Italia che amava:

Allora il Lazio, a tanta
ed unica sortito èra di gloria,
che i muti e sonnolenti ora patisce
anni di solitudine, giacea
sepolto ancor ne l'onde prime. Italia
. . . . . altro non era
che un ordin lungo di selvaggi coni
incoronati da perpetuo lampo,
onde il mite Appennin s'ingenerava.
Un mare negro che giammai dal canto

allegrato non fu del remigante,
malinconicamente circonfuso
tormentava le vergini scogliere.
L'aura bagnata di mortal rugiada
con le tepide nubi invidïava
a la giovine terra il blando riso
de le giovani stelle. Ardea talora
come d'antico cemeterio i solchi,
l'onda d'erranti fiaccole azzurrine:
talora innumerati anni bollìa
per reconditi ardori, e lento lento
emergeva una molle isola calva...

Egli rievoca altresì la natura selvaggia, al comparire dei primi uomini; ma per seguire i primi moti dell'umano incivilimento e della storia umana:

Sfidator di paure un Caïnita
guarda il deserto, il solitario sole,
l'agitamento de le ardenti sabbie.
E lo coglie il desìo dell'avventura;
e col frugal viatico s'affida
del suo camello pazïente ai lombi;
e via pei solchi radïanti anela
a la scoperta di rimote oási.
Ode il bramito de' sciacali; freme
al tintinnire di serpenti novi,
e si disseta a limpide fontane
indelibate ancora e custodite
dall'odorosa ombría de le siringhe.
Poi quando, vecchio, al limitar s'assise
de la nomade tenda, ai curïosi
nipoti in cerchio raccontò frequente
le maraviglie de le corse terre...

Nel leggere il *Cosmos* dello Humboldt, lo colpisce l'aneddoto del vecchio pappagallo, che nel cuore dell'America fa ancora udire la lingua di un popolo sparito:

... Vive ancor ne la selvaggia villa
di Maïpurì un parrocchetto annoso,
che stride un verso de la spenta lingua
d'un popolo che sparve...
Ma quando il capo
sotto la moribonda ala riposí
quel domestico augello, allor col suo
canto supremo sarà spenta in terra
d'una lingua d'eroi l'ultima voce.

E qual sentimento di religione e di pace nella pittura dei fuochi che si accendono nella notte di San Giovanni sugli Appennini!:

Da le cime
de le montagne insino a le pendici
róse da due profonde urne di fiumi,
per quanto abbraccia di curve campagne
quell'abruzzese austero anfiteatro,
ogni chiesa, ogni villa, ogni abituro
accende innanzi de la porta il suo
falò votivo: e le figure umane
che passano, come ombre, su la faccia
de le candide case e de le fiamme,
paion drappelli d'anime beate
che intreccin balli al suon de le infinite
campane in festa ed al tonar de l'armi
di qua di là, dall'eco ripercosse.

Quale sentimento di vano desìo per la bellezza in quest'altro frammento!:

Al viatore
che vaga per alcuna isola greca,
mezzo tra i fiori e l'eriche nascosa
appar talvolta, giovinetta eterna,
una ninfa di Fidia. E sì lo vince
la leggiadria de le scolpite membra
da spasimar qual di fanciulla viva.

Le siede presso, la contempla e quasi
arde, le parla, la desia: ma passa
pur non di meno il venticel che spira
da Giacinto o da Scio, senza che un solo
riccio si mova sul marmoreo fronte
de la bella di Paro...

Il vero Aleardi non era dunque il rappresentante del degenerato romanticismo, ma il poeta che appare da questi e da altri luoghi delle sue opere, diverso dagli ultimi romantici italiani anche per la cura con la quale lavorava i suoi versi, spesso macchiati di cattivo gusto ma non mai intonati sul calascione. E diverso altresì per la derivazione storica, che procede, nonostante le contrarie apparenze, dalla grande poesia foscoliana, con qualche influsso qua e là del romanticismo tedesco.

Il male fu che la moda e la posa lo sopraffecero, e travolsero seco le sue migliori visioni poetiche, le quali rimangono disperse e talora velate in mezzo a componimenti fiacchi di disegno e falsi d'intonazione. Ed è noto che egli, diversamente dal Prati (appunto perchè di tempra più fine di quella del Prati), sentì di avere sbagliato strada, e malinconicamente si rassegnò al fallimento della propria arte. « Non lodate, non lodate! — disse una sera agli amici che gli protestavano ammirazione. Di tutta questa roba non resterà nulla di qui a vent'anni. Ho sbagliato. La strada è un'altra; e c'è chi l'ha vista, e, se non pretende di andarvi troppo in corsa, arriverà sicuro alla fama vera e durevole. È un gran dolore quello d'aver lavorato tanti anni e dover poi confessare a sè stesso di non aver fatto nulla che valga » (1). E si vuole che, in quell'accenno, alludesse al Carducci; il quale, a dir vero, riprese talune delle materie poetiche dell'Aleardi, e special-

(1) Mazzoni, *L'Ottocento*, p. 614.

mente il paesaggio storico, e talvolta sembra si ricordasse di qualche immagine aleardiana, come nel ritrarre la figura del giovane Bonaparte nella prima guerra d'Italia; ma che ebbe, d'altra parte, spiriti così diversi che non si riesce a riannodarlo idealmente al poeta veronese. Al quale se si dovesse additare tra i posteriori poeti italiani un successore, non si potrebbe pensare, mi sembra, ad altri che a Giovanni Pascoli, così nei moti di bontà e di pietà e d'intenerimento lagrimante, come in certe morbide fantasie e rievocazioni storiche (si ricordino i *Poemi conviviali*): — al Pascoli, che anche lui è vittima della « figura convenzionale » che egli stesso e i suoi adulatori hanno formato e che tiene prigioniero ora il suo spirito, ma che vive poeta (turbato poeta) sotto quel personaggio di maniera, e a cui se non toccherà, come io spero, la sfortuna dell'Aleardi di esser abbattuto da una violenta reazione critica, non sarà già perchè i fanatici acclamatori e conclamatori non abbiano imprudentemente lavorato a preparargli questa cattiva sorte, sì invece perchè il senso critico è ora più vigile, e perciò più giusto, e sa riconoscere la poesia vera, anche quando è frammista o ricoperta di artificî e leziosaggini.

1911.

V

VINCENZO PADULA.

Il calabrese Vincenzo Padula ebbe scarsa riputazione nell'Italia meridionale, e rimase affatto ignoto alla restante Italia. Pure i versi e le prose di lui si sollevano per più rispetti sulla comune letteratura del suo tempo, ed egli merita un cenno nella rassegna degli scrittori che dal 1840 al 1870 ondeggiarono tra il vecchio e il nuovo, tra l'accademismo classico o romantico e l'arte frescamente ispirata alla realtà e alla vita. Quei versi e prose sono veramente uno strano miscuglio di vecchiume da seminario e di ardimenti moderni, di letteratura da provincia e di originale poesia, di senno e di stravaganza, di perspicacia e di cecità, di seria osservazione sociale e di leggerezza: come l'autore stesso fu tutt'insieme prete e professore nei licei della nuova Italia, predicatore da pulpito e giornalista liberale, facitore di drammi sacri e compositore di poesie caldamente erotiche, espertissimo di alcuni strumenti di cultura e ostinatamente ignorante di altri del pari indispensabili.

Scriveva nel 1867 un articolo sulla *Scienza del linguaggio* di Max Müller, e colpiva al cuore la teoria della lingua originaria composta di parole monosillabiche, radici delle parole posteriori, osservando che non vi ha rapporto tra la semplicità della voce e quella dell'idea, e che ogni idea è un giudizio

e perciò un fatto complesso, e complessa la parola che la significa. « Con l'analisi (egli diceva) dividiamo i corpi, e giungendo ad atomi, a monadi indivisibili, crediamo che il corpo sia il risultato della loro unione. Ma c'illudiamo a così credere e rendiamo realistiche le nostre astrazioni. Il composto non può venire dal semplice: il continuo è un mistero; noi concepiamo i punti, ma i punti non esistono senza la linea; concepiamo gli atomi, ma gli atomi non esistono senza i corpi ». Scorgeva anche assai bene il pericolo dell'astratto comparatismo ed etimologismo: « La grammatica comparata... deve appoggiarsi alla storia, e pria di darle luce, deve riceverne. Inoltrarsi in deserti dove la storia tace, non può: molte derivazioni di radici sono giochi ingegnosi ». Sottometteva a dubitazione filosofica l'evoluzionismo o darvinismo, introdotto nella linguistica; perchè, egli diceva, « siffatta graduale e bella progressione esiste nella serie, non negli individui della serie, esiste nella forza creatrice, non negli individui creati. I moderni hanno scambiate queste due cose ed affermato non progressiva la serie, ma progressiva ciascuna creatura della serie. Di qui la teoria dello svolgimento indefinito, del passaggio d'una in altre specie, del mutarsi che fa il minerale in cristallo, il cristallo in vegetabile, il vegetabile in animale, l'animale in uomo ». Ma mentre per tanti rispetti superava il pensiero naturalistico che allora prendeva voga, nello stesso articolo, fondandosi sopra due passi di Epifanio e di Socrate, affacciava il dubbio che il Buddho potesse identificarsi con un imbroglione arabo cristianeggiante, vissuto due secoli dopo Cristo, e che il sanscrito non fosse tanto antico quanto si diceva! Peggio ancora: componeva egli stesso un grosso volume sulla preistoria dell'Europa, tutta ragionata sopra etimologie tratte dall'ebraico.

Nel 1864 si mise a pubblicare un giornale politico, che scriveva lui per intero, *Il Bruzio*, nel quale per la prima volta sono notati e definiti i problemi agricoli, economici e

sociali dell'Italia meridionale nella nuova vita italiana (il brigantaggio, i demanî, le imposte, la mancanza d'industrie, la qualità delle terre e delle culture, ecc.), e dove si leggono articoli che debbono dirsi stupendi di pensiero e di forma (e che gioverebbe ristampare) sullo «stato delle persone», ossia sulle varie classi della società calabrese, dall'infimo contadiname e dai piccoli mestieri fino alla borghesia. Ma come mai un uomo che aveva visto così chiaro nel 1864, e posto la mano sopra un grave problema, se ne disinteressò poi affatto nei trent'anni che ancora visse, talchè quelle osservazioni e meditazioni restarono come un'isola nello svolgimento della sua vita? Un altro uomo avrebbe seguitato a scavare là dove i primi saggi gli avevano mostrato che c'era un materiale prezioso e gli avevano dato la coscienza ch'egli era atto a trarlo a luce e a farlo valere. I problemi, proposti o avviati a soluzione nel *Bruzio*, furono messi da banda dal suo autore, e non avvertiti o dimenticati da tanti altri, che avrebbero dovuto tenervi aperti sopra gli occhi.

La stessa impressione di sfiorare il nuovo e l'importante, e lasciarlo cadere o sciuparlo, produce la sua poesia. Tradusse in versi, anzi in polimetro, l'*Apocalisse*, idea da seminario; e vi premise un saggio critico, nel quale tolse a provare, con industria parimenti da seminarista, che l'*Apocalisse* era una profezia storicamente avverata. Ma nella sua traduzione, pur tra le virtuosità da verseggiatore, c'è spesso un senso del grandioso, del misterioso, del sacro e sublime, che stupisce: più che traduzione, rifacimento di una fantasia commossa. Udite l'*Ecce terraemotus magnus factus est*:

Un forte tremuoto s'intese in quel punto;
il sol si fe' nero qual sacco bisunto,
e sangue alla luna la faccia macchiò;
qual fico, ch'acerbe rovescia le frutta,
se d'Euro e di Noto mal regge alla lutta,
il cielo sulla terra le stelle versò.

Qual ampio volume, che aperto si chiude,
e dentro le carte le carte rinchiude,
il cielo in sè stesso s'avvolse e sparì.
Lasciâro i lor seggi, fuggirono i monti,
i boschi agitando dell'ispide fronti;
ogni isola altrove nuotando fuggì...

O quest'altro spunto pauroso:

E nuova visïone mi passò
davanti agli occhi, e 'l sole tramontò.
L'ultimo sole di quegli anni mille
tramontò sanguinoso e turbolento,
e uscîr globi di fumo e di faville
dall'inferno, che aprissi in quel momento:
e quando del vapor sparve la striscia,
vidi sciolta balzar la vecchia biscia...

O qualche brano d'intonazione profetica:

E mi porse una canna d'architetto;
e poi che l'ebbi dentro il pugno accolta:
— Sorgi — mi disse — in piedi, abbi intelletto,
abbi intelletto e le mie voci ascolta.
Vedi quel tempio là, vedi il suo altare?
vedi la gente tra le sue colonne?
Quel tempio e quell'altar dèi misurare,
numerar quella gente, uomini e donne.
Vedi quell'atrio che circonda il tempio?
Nol misurare, non ten dar pensiero:
per tre anni e mezzo Dio serbollo all'empio
furore dei pagani e al vitupèro.
Ma di quegli anni rei durante il corso,
tra l'insulto degli empi e il tramestio,
Dio non vi lascerà senza soccorso,
dei suoi fedeli non si scorda Dio.
E di cilicio vestiti e di sacco
manderà sulla terra due profeti...

Vedralli il mondo e li dirà simili
ad olivi che han fronde ai mesi algenti,
a lampade le cui fiamme gentili
estinguere non può l'ira dei venti...

Tra le cose da lui stampate si legge un dramma brigantesco, che è un vero pasticcio di scene truci e di liberalismo di maniera. Ma in quel pasticcio s'incontrano brani di dialogo che hanno l'odore della terra calabrese e insieme sono perfettamente italiani di forma. E c'è la figura di una donna, che è stata brutalmente violata e schernita da un signorotto del paese, il quale le ha fatto mettere in carcere il marito; ed ella fugge per le campagne febbricitante, e raccoglie una pietra e se l'appoggia sulla faccia per sentirne il fresco e pensa in quel contatto al fresco della tomba. Il marito, che s'è fatto brigante per vendicarsi, quando la rivede freme e pur l'ama, e vorrebbe ripigliarla con sè, purificandola nella vendetta che medita. Ma la donna:

Maria — Lèvati e taci: noi non possiamo più amarci. Prima, ciascuno di noi vóleva e poteva amare; ora vuole e non può. Tu, cadendomi nelle braccia, ricorderai il mio disonore; io, abbracciando te, ricorderò lui.

Giuseppe — Chi, lui?

Maria — Brunetti.

Giuseppe — Per odiarlo?

Maria — Chi te lo dice? La donna non odia mai chi a lei siasi unito una volta. Sarà un vile, sarà un tristo; e che monta? Lo spregerà, lo detesterà con la mente; ma qualche volta lo ricorderà, perdonandolo, col cuore.

È una situazione originalissima, guastata nell'esecuzione, perchè il fremito, che è nella donna, passa subito nella forma assai cruda di una sentenza psicologica: pure, quella situazione originale gli era balenata innanzi. Il marito ammazza la sua donna, come ella desidera; e si vendica sul seduttore. E quando ha nelle mani la moglie e il figlio fanciulletto di

colui, e si accinge a uccidere anche questi due incolpevoli, e coloro che sono presenti si frappongono invocando pietà:

O Maria, — egli esclama — costei con tutte le sue vesti di seta è indegna di mettere le labbra dove tu posavi il piede: e nondimeno quando lì, dietro quei pini, tu, col disonore sulla fronte, con l'inferno nel cuore, con la febbre nelle vene, stanca mi ti appoggiasti sul braccio e mi chiedesti morte, io disgraziato ti uccisi: ed ora si vorrebbe che io sentissi pietà di costei, io che non l'ebbi di te... di te, giovinetta di venti anni, di te tanto buona, che camminando ti guardavi di calpestare pure gli insetti! (*piange*)

Il pianto è nelle immagini evocate, prima ancora che nelle lagrime. Quel feroce prorompe come in un canto di pietà e di amore.

Il Padula, seguendo di nuovo una costumanza da accademia di preti, compone dodici sonetti sulla *Morte di Giuda*, per gareggiare col Monti e col Gianni, e coi tanti arcadi che si esercitarono su quel tèma. Ma il principio sembra una di quelle scene grottesche che amavano i pittori primitivi e diversamente riamarono poi i barocchi:

Numerò il prezzo, ed il fatale argento
di man gli cadde e tintinnò per terra,
e pallido di súbito spavento,
Giuda a raccorlo le ginocchia atterra.
Van ruzzolando le monete, e a stento,
carpon qual bruto, a lor d'appresso egli erra...

Più innanzi, nel ritrarre il traditore róso dai rimorsi, prossimo al suicidio, già morto interiormente, lo fa ritornare per un istante quasi fanciullo:

Vanno qual turbo di pallide arene
le sue memorie: a Dio volge la mente,
e, o miseria infinita! ei si sovviene
d'aver fanciullo tre farfalle spente.

Con folle riso, a tal pensier, s'arresta,
e dietro ai suoi primi anni ire si lascia,
sicchè del fallo niuna idea gli resta.
Una stupida pace allor lo fascia,
vuota come l'abisso è la sua testa,
e sbadigliando sul terren s'accascia...

Questa non è più arcadia, ma acutissima psicologia morbosa.

Compone per occasione o commissione canti e inni sacri per la Vergine, per Cristo, per la Madonna Addolorata; ma rompe qua e là il convenzionalismo della trattazione ora con movimenti di religiosità popolare, ora con immagini solenni, ora con altre quasi da estetizzante e da decadente. La persona e la vita della Vergine è descritta e narrata da Manasse, pastore, che ha centoventi anni, mentre un cerchio di gente lo circonda e, a ogni particolare che gli esce di bocca, lo acclama felice per aver conosciuto l'Eletta:

Attenti! Sedetemi intorno, e la storia,
che chiesta m'avete, pastor, narrerò.
Corona i miei giorni quest'unica gloria;
me forse, ma quella obliar non potrò.
Ho centoventi anni, la vista ho perduta...
— O vecchio felice, che l'hai conosciuta! —

Gesù si approssima al giorno della passione:

Per sei lustri ha l'Indefesso
questo giorno di dolore
aspettato: il pensier d'esso
con terribile pallore
gli apparì sovente in volto,
e fumante e capovolto
tra le nubi un nero calice
anzi gli occhi gli passò.

Singolare è, sopra tutte, la canzone all'Addolorata, alla madre che riceve l'annunzio che il frutto delle sue viscere

è destinato ad essere l'agnello di Dio, sacrificato per la salvezza del genere umano. I secoli si alzano verso di lei, i profeti la supplicano:

Tremò la terra, il cielo;
l'avvenire, il passato a te davante
stettero, e in mezzo a lor Dio t'apparia.
O benedetta! dentro negro velo
nascondesti il sembiante,
e profferisti: — Sia!

Dato quel consenso, la Vergine è come inebriata ella stessa di sacrificio e di sangue: non è più la Vergine dei cristiani, ma una Menade pagana:

Sacerdotessa di terrori armata,
invasa il petto da un tremendo nume,
e chiusa nelle bende della morte,
sacerdotessa sì a lungo aspettata
per ferire dei monti sul cacume
l'unica cara a Dio vittima forte,
eri tu allora, o Donna;
e se l'altrui furor mancato fosse,
tu, tu stesso lo avresti crocefisso,
tu nudato, tu avvinto alla colonna,
tu le membra percosse,
tu i chiodi ai piedi infisso.

E assiste impassibile al sacrificio e scende serena dal Calvario:

Serena e bella vi montasti, e, chiusa
nel lunghissimo vel, bella e serena
giù discendesti dal sanguigno monte.
Ti errava attorno un'armonia diffusa,
di mestissima pace era ripiena
l'aura respinta via dalla tua fronte.
Bianca così la luna
s'inoltra in grembo d'una nube nera,

poi n'esce, e bianca come pria riappare.
Scintilla intanto la foresta bruna,
la valle, la riviera,
e 'l vastissimo mare.

C'è della commozione e della virtuosità, combinate tra loro, come già nelle due novelle giovanili in ottave, *Il monastero della Sambucina* e il *Valentino*, che il De Sanctis tolse ad esaminare e delle quali riconobbe le splendide forme e insieme il baco che le rodeva: la contradizione tra la materia byroniana e l'intonazione ariostesca: l'inferno delle orrende passioni immesso nella serena ottava dell'*Orlando*. Pericolosa virtuosità, che si avverte in molti suoi componimenti, e che può gareggiare con quella del D'Annunzio, autore della canzone in morte del Verdi. Il Padula verseggia con fredda abilità per la sconfitta delle armi piemontesi nel 1848:

Spiega le braccia e vola
verso il libero cielo,
o Regina dei mesti;
a questa terra misera t'invola,
e di sua polve sanguinosa il velo
scuoti dal lembo delle ondanti vesti.
Che più tra noi tu resti
non v'ha ragione, o Diva,
or che l'Italia tua tornò captiva...

Canzone alla quale non manca un non meno virtuoso commiato:

Canzon, mèttiti in via,
e vanne in Lombardia;
e al Po dove il cavallo
di Radeschi ha bevuto,
delle lacrime mie porta il tributo.

Talvolta la materia è nuova e direttamente osservata, le immagini sono vive e realistiche; ma egli le piega a una forma

già fissata, come nella canzone in cui descrive la miseria della plebe di Napoli, e che osserva qua e là modi pariniani:

Un popolo selvaggio
sotto questa civil vita, ch'edúca
rose soltanto a vostre nari illustri,
brulica e cresce, come al caldo raggio
livida massa di rettili sbuca
dal fiore di corrotte acque palustri;
dei ben sociali orbato,
usa i ben di natura, ed in ferino
amplesso si profonda;
e con le vuote vene e l'affamato
bacio, pure propaga il suo destino:
la povertà è feconda!

E descrive i monelli:

L'altra turba puerile
di tetto orba e di pane, ora i fumanti
del contorto tabacco abietti estremi
insegue, e cribra lo spazzo più vile;
o fra latrine, tetre aure esalanti,
mille di morte bee futuri semi...

E il loro correr dietro e afferrarsi alle carrozze signorili:

Stanchi deh! quante volte
questi selvaggi io vidi alle correnti
vostre bighe di tergo avvincolarsi!
Orgoglio invidïoso invan di folte
ferree punte le armò; sulle pungenti
ferree punte color vidi posarsi.
Del profanato cocchio
dietro le spalle l'eminente auriga
scotea il flagel sonante;
e di quei tristi ora feriva un occhio
ora le nari, e il sangue in doppia riga
piovea sopra il sembiante!

Talvolta la forma rettorica è a un tratto rotta da un impeto rude e popolaresco, come nei sonetti per il fratello, che gli fu ucciso in un tumulto per le terre demaniali, nel suo paesello di Calabria, dai guardiani di taluni signori del luogo. La scena è messa sotto gli occhi, con particolari vivi, col padre che accorre per difendere il figliuolo, con la madre e le sorelle che vanno scapigliate e piangenti per le vie; e, qua e là, resa solenne dal paragone con immagini sacre, con « misteri dolorosi »:

La madre e le sorelle a chiome passe
chi arrancare le vide per le vie,
mi dice che parean le tre Marie
cercanti Cristo in fra le armate masse;
mentre tu, padre, accorso a quel conflitto
chiedevi un'arma invan! Fu a te davanti,
misero vecchio, il figlio tuo trafitto...

Pure, nessuno dei componimenti, che abbiamo ricordati del Padula, può dirsi bello. In lui il sentimento non era pari all'immaginazione, e perciò l'immaginazione di rado si affinava in fantasia, che è la vera facoltà del poeta. I germi ch'egli produceva restavano sparsi, aridi e isterilivano. Difetto di sentimento, che era insieme difetto d'intima serietà, perchè egli non amava perdutamente l'arte sua e non le si consacrava raccogliendo intorno a essa tutte le proprie forze.

Meglio che nel riecheggiare gli *Evangeli*, il Padula riesce nel rifare il *Cantico dei cantici*, ossia nelle molte poesie che egli compose di contenuto amoroso e sensuale, le quali spiccano col caldo loro colorito tra i languori e le astrattezze filosofiche del romanticismo meridionale di quei tempi. Il carme alla rondinella pare un'eco di poesia umanistica. Egli invia quella gentile messaggera alla stanza della sua fanciulla, e la carica d'imbasciate e commissioni:

E dimmi ancora se rapirle puoi
col gentil becco, súbito e con arte,
la testuggin dentata, onde de' suoi

abbondanti capei le anella sparte
ella distingue, o il nastro o lo spilletto,
con che in alto le ferma e le comparte.

Egli sa che la sua fanciulla è in quel punto dell'adolescenza in cui si respira l'amore nell'aria:

Per istinto gentil, cui ben non osa
il cor spiegarti, tu vaneggi spesso,
le braccia aprendo e la bocca di rosa;
qual se con quelle braccia un dolce amplesso
tu t'aspettassi, e sulla bocca schiusa
la caduta d'un bacio a te promesso.
Ma, come alfin t'accorgi esserti illusa,
ritiri al sen le braccia, e su vi arresti
di lacrime la faccia circonfusa.

E alla rondinella promette solennemente, se ella riuscirà nella sua missione, di comporre per lei

l'aria d'una canzon, che ridiranno
gli echi dei boschi, e le fanciulle fiere
del mio paese, che a la fonte vanno!

Il dialogo con la vecchia lavandaia, che ha steso sulle corde ad asciugare al sole le lenzuola del letto della sua figliuola, ha sapore polizianesco. Alla domanda di chi siano quelle lenzuola, la vecchia risponde:

— Sono di tal figliuola
ch'ognun, mirando, è stretto
a gridar: — Benedetto
chi l'ha fatta!

Ed egli la stuzzica:

— Io veggio un loro telo,
o cara zia, scucito,
e penso che un prurito
amorosetto,

un non so che, un dispetto,
spinga la tua figliuola
a bucar le lenzuola
col piedino.
— O brutto, o malandrino,
che ti va per la testa?
Oltre ad essere onesta,
è viva e fiera;
e quando sulla sera
la gioventù sua diva
fra l'una e l'altra riva
entra del letto,
somiglia a un ruscelletto
che di stagnare aborre,
e con la spuma corre
oltre la sponda.
Ella perciò o la bionda
testina, o il piè, o le braccia
fuori dei lini caccia,
e sì li buca. —

Altre poesie ripetono leggiadramente motivi di canti popolari, come questo sonetto:

Se fossi io mago! Un fresco zeffiretto
a gonfiarti le vesti io mi farei,
le rose e i gigli a ti lambir del petto,
a confonder coi tuoi gli aliti miei.
Se fossi io mago! Il lume diverrei
che, quando dormi, t'arde accanto al letto;
da te nutrito e prigionier vivrei
cangiandomi nel tuo rosignoletto.
Se fossi io mago! Nuvola leggera,
in grembo ti tôrrei, quando all'aurora
cogli nell'orto i fior' di primavera.
Trarriaci il vento dalla terra fuora:
e tu, lontana da tua madr'austera,
al tuo bel mago che diresti allora?

E ve n'ha perfino qualcuna che potrebbe mettersi (se non fosse qualche vocabolo o forma sintattica moderna) in un'antologia di lirici marinisti, come l'invocazione al bianco velo che, attaccato al balcone della sua donna, gli è segno che, quella notte, a lui è vietato visitarla:

Velo, che con un suo capello d'oro
ella legò al verone e s'addormio,
per dirmi che aspettando invan qui ploro,
che venuto a vederla invan son io;
tu di partir m'imponi, e lasso! io moro;
te l'aura scuote, e sembri dirmi addio.
Oh! almen tu invece di colei che adoro,
scendi a prenderti i baci e 'l pianto mio.
Nunzio di gioia fu, pegno d'amore,
sempre un candido velo, e messaggiero
ch'al venir dall'amante affretta l'ore.
Perchè sol tu di duolo or sei foriero?
Crudelissimo vel, cangia colore:
cessa d'essere bianco e fatti nero.

Ma più spesso il Padula ha tocchi nuovi e arditi, come nel descrivere le quattro sorelle, le quattro bellezze del suo paese, di tutte quattro innamorato. L'una di esse:

ha rugiadosa la pupilla nera,
ha un soave candor sovra l'aspetto.
Suole al bel capo attorcere le chiome
qual mezzaluna ch' al mattin tramonti,
e ride un riso tremulo siccome
l'ultima stella che va dietro i monti;
e 'l caro vezzo ha poi di a quando a quando
guardarsi in seno e scuotere la vesta,
come augel che si va l'ali lisciando
e salta sulla frasca ove si desta.

Un'altra:

Uno sprazzo di fuoco le colora
il viso e 'l labbro che ad un bacio invita.

Un'estasi, una calma, una stanchezza
di voluttade ha in tutta la persona;
quando cammina ne' fianchi si spezza,
semiaperta ha la bocca...

Di giorno egli fa la ronda intorno alla casa delle quattro belle:

Per poco, ognuna dal balcon si vede
sogguardare pensosa in sulla via;
poi rientra...

Di notte, veglia spiando attraverso le chiuse vetrate:

quando il velo
notte dispiega, ed ogni uscio si serra,
la luna solitaria veglia in cielo,
ed io pur solitario veglio in terra,
di rincontro guardando alle vetrate,
le quai, tra le notturne ombre romite,
dai ceri della stanza illuminate,
splendon qual faro che un amante invite.
E di quelle vetrate luminose
a traverso talor veggio passare
la mobil ombra di quattro brïose
figure, che mi fanno palpitare...

Leggiadrissima è la contadinella, dipinta nella seguente ottava, coi capelli che il vento le turba ed ella rassetta con la punta della piccola ronca che ha in mano pel suo lavoro:

Così, cogliendo funghi a piè d'un pino,
cantava una fanciulla occhi-cilestra.
Ha di scarlatto il viso e 'l gonnellino,
biondo il capello qual fior di ginestra,
che 'n mille ricci 'l vento vespertino
le discioglie sul viso a manca e a destra;
ed ella, impazïente, li rassetta
su con la punta d'una sua ronchetta.

E questa dama che si fa schermo e allettamento del suo bambino:

Io muto la mirava. Un suo giocondo
bambino si reggea sopra le braccia;
e come bianca colomba che in fondo
ad un cespuglio florido si caccia,
di quel fanciullo dietro al capo biondo
ad ora ad ora nascondea la faccia,
e dagli occhi fuggenti un verecondo
lampo le usciva di gentil minaccia...

I più caldi accenti di passione gli prorompono dal petto innanzi alla donna desiderata:

T'amo! — Tel dissi ed ebbi maraviglia
io stesso del mio ardire,
chè indegno io mi sentìa d'alzar le ciglia
ai tuoi begli occhi che mi fan morire.
T'amo! — E com'uom che ruba e dopo il furto
fugge nè sa ove vada,
dissi: — T'amo! — e, fuggendo, in mezzo all'urto
dei miei pensieri, io non vedea la strada.
Ma un peso mi sembrò mi fosse tolto...
. . . . . .
E, s'altri non m'udisse, per le vie
andar vorrei gridando: — Io t'amo! io t'amo!

Il ricordo di un colloquio d'amore, in riva al mare, lo turba dopo anni e anni; e invano egli cerca di scacciarlo e prega la Vergine. Il sangue gli fa tumulto:

Perchè la vidi sulla ionia arena?
perchè d'amor le volsi una parola?
Tremava io tutto, ella tacea, e la vena
le battea della gola.
E tre lustri dal cor, dalla pupilla,
trarmi l'imagin sua non han potuto:
quella io veggio tuttor vena che oscilla,
e 'l lido immenso e muto.

Duole che neppure queste poesie, così rispondenti al temperamento del Padula, ricevessero da lui tutte le cure onde erano degne; perchè si può dire che neppure tra di esse ve ne sia alcuna compiuta nell'esecuzione, priva di scorrettezze, di lungherie o di trivialità. Ma, come abbiamo già notato, il Padula, così ricco d'ingegno e d'immaginazione, così vivo di colori, così spontaneo nel verso flessuoso e robusto, non aveva la scrupolosa coscienza dell'artista e quel sentimento di esercitare una missione, che deve essere degli uomini di studio e di arte. E perciò la sua poesia non ebbe eco, e rimane ora quasi soltanto come documento storico, che per altro non mi è parso lecito trasandare del tutto.

1911.

VI

GIUSEPPE ROVANI — IPPOLITO NIEVO

I

Se bisognasse dare ascolto a un piccolo gruppo di calorosi ammiratori che egli ebbe intorno, e dei quali alcuni non s'intiepidirono neanche passati molti anni dalla sua morte, Giuseppe Rovani sarebbe stato uno scrittore di potente originalità, un innovatore e un precursore: quel Rovani che, nell'opinione comune, fu sempre giudicato poco più che un romanziere popolare, un critico da appendici, un facitore di libri d'istruttiva o gradevole lettura. La sua raccolta di saggi su *Le tre arti* (dice uno di quegli ammiratori, portavoce degli altri) (1) contiene « tesori di critica »; i *Cento anni* (venuti fuori tra il 1859 e il 1864) sono un « libro maraviglioso, in cui storia, filosofia e drammatica conspirano a creare un nuovo ciclo di poesia: ... qui il vasto umorismo, qui scene di un lusso da disgradarne le tele di Rubens, qui antitesi ardite, qui l'inesauribile epigramma »; la *Giovinezza di Giulio Cesare* era « il primo e l'unico libro d'arte, degno d'Italia », pubblicato nel primo quindicennio dopo l'unità; l'autore aveva « stoffa di Shakespeare »; e via continuando.

---

(1) Carlo Dossi, nella pref. al *Giulio Cesare*, che è firmata col nome di L. Perelli.

Poichè a me pur tocca di dire la mia opinione in proposito, dirò che questi giudizî mi sembrano altrettanto strani quanto la nessuna considerazione dell'opera del Rovani da parte dei letterati. Strano soprattutto quel parlare di novità e di originalità, quando mi pare che basti volgere uno sguardo ai romanzi del Rovani per ravvisare subito in lui nient'altro che un manzoniano. E un manzoniano, si dovrebbe aggiungere, della prima epoca; anteriore cioè al discorso sul romanzo storico: un seguace della formola di quel romanzo, che consisteva, come si sa, nell'idea di una storia mescolata d'invenzione o rappresentata mercè personaggi e avvenimenti immaginarî. Il *Lamberto Malatesta*, che credo fosse il suo primo romanzo, termina con questa dichiarazione: «Se il lettore, tenendo dietro ai particolari della vita di Lamberto e via via percorrendo tutte le fila che a lui convergono, ha potuto aver netto innanzi agli occhi il quadro di Firenze a que' dì, senza che gli sia venuto il dubbio non ne siano stati a bell'arte caricati e resi più foschi i colori; se alcuna lezione gli venne spontanea alla mente applicabile alla vita pratica; se il fatto storico e complesso che Francesco granduca, avendo renduto in prima tanto infelici alcuni suoi sudditi nel segreto della loro vita privata e famigliare, li rese di poi così colpevoli pubblicamente, e a danno della società forse assai più che di loro medesimi, potesse venir mai utilmente contemplato anche da quell'alta classe d'uomini, su cui pesa intera la responsabilità del pubblico bene; non saremmo malcontenti d'aver pubblicato questo libro, comechè tanto imperfetto nel rapporto con l'arte». La prefazione ai *Cento anni* manifesta i medesimi propositi da storico: «Attraverseremo i decorsi cento anni, scegliendo i punti salienti dove le prospettive si trasmutano allo sguardo e dove si presenta qualche elemento nuovo di progresso o di regresso, di bene o di male, che dalla vita pubblica s'infiltri nella privata; e osserveremo forse per la prima volta fatti e costumi

e accidenti caratteristici che non ottennero ancora posto in libri divulgati, e di cui la notizia rimase o nella tradizione orale che ancora si può interrogare, o in carte manoscritte, quali i processi, i decreti, gli atti giuridici, le memorie di famiglia, ecc., o in opuscoli che, sebbene stampati, pure stettero segregati dal commercio e dalla pubblica attenzione e al tutto dimenticati, e nei quali si leggono cose da cui derivano idee più complete o modificate, o qualche volta anche affatto opposte alle accettate intorno alle condizioni dei nostri padri, per somministrar così criterî più critici onde stimare i fatti successivi »; e, naturalmente, tutto ciò con arte di romanziere, col seguire i casi fortunosi di parecchie famiglie, raggruppati intorno all'avventura di un processo per sottrazione di testamento. Il « preludio » al *Giulio Cesare* lamenta che nella rappresentazione della vita romana sia prevalso il convenzionalismo letterario dei Rollin e pittorico dei David e dei Camuccini; discute la *Vita di Giulio Cesare*, scritta da Napoleone terzo, censurandola come troppo idealizzatrice del proprio eroe; ed esprime il proposito di « vedere gli spaccati di Roma, di penetrar nelle case, di considerare il più grande dei Romani nei più minuti particolari della sua vita, limitandosi alla gioventù, perchè è la parte più drammatica, perchè dà il modo di conoscere in tutta la loro varietà i costumi romani, e perchè offre ovvie le occasioni di ritentare alquanti problemi storici, che lo scettrato scrittore sciolse alla sua maniera, e troppo da sovrano ».

Manzoniani sono altresì gli accorgimenti ai quali il narratore ricorre, ora per rendere accettabile la sua storia al lettore, ora per allontanare da costui certe brame, che egli non può soddisfare. Apro la *Valeria Candiano*, al capitolo quarto: « Chi mi legge, se male non mi appongo, è già dispettoso della delusa sua aspettazione, e in vece di questo Alberigo avrebbe voluto un tipo di eterna immarcescibile costanza, uno di quegli uomini che per mutar di vicende

giammai non si mutano, e tanto più che pare da promettere di dover riuscire uno di costoro appunto. Ma purtroppo laddove è più d'ingegno e più di passione, dove l'anima è più procellosa, ecc. ». Parimenti, nei *Cento anni*, libro III, cap. VI: « Il dialogo surriferito del conte Pietro Verri avrà fatto senso al lettore, e anche noi fummo per gran tempo in dubbio di mettere a nudo cotali piaghe. Ma pensando poi che tutto serve a lezione, e che il fatto solo della possibile pubblicità, che tosto o tardi viene a svelare le colpe state commesse nella creduta sicurezza del segreto, può utilmente fare il suo effetto in tutti i tempi e in tutti i luoghi; abbiamo creduto opportuno di affidare per la prima volta alla stampa la notizia di alcuni accidenti della vita pubblica e privata del secolo passato, che finora non ottennero che di passar di bocca in bocca dall'una all'altra generazione, e di non deviare e perdersi nel trapasso ». Ancora, libro XI, cap. V: « Ma com'è, dirà taluno, codesta strana combinazione per la quale tutti i varî personaggi che entrano successivamente in iscena in questo libro, hanno tutti ricevuto dall'autore l'obbligo di essere bellissimi e carissimi e interessantissimi?... Com'è dunque questa faccenda? La faccenda è naturalissima: e se il lettore ne stupisce, vuol dire che l'ultima fase dell'arte, che ha messo in trono il brutto, dal Triboletto e dal Quasimodo di Victor Hugo al gobbo Esopo di Bartolini, lo ha preparato a credere impossibile la bellezza perfetta. Ma questa bellezza c'è, e, per trovarla, basta cercarla ».

Manzoniani sono, infine, e comuni nella scuola lombarda, la riflessione morale e politica e l'intento ammonitivo ed educativo dei suoi romanzi. Ma ciò che al Rovani manca del Manzoni è l'ideale determinato e fortemente sentito e la capacità di rappresentarlo in figure artistiche. Nei *Cento anni* si può ammirare la folla di personaggi e avvenimenti che lo scrittore manda innanzi lungo un intero secolo; si può prendere interesse alle successive vedute che egli offre della

società italiana e specialmente lombarda nel 1750, nel 1766, nel 1797, durante il Regno d'Italia, e poi ancora nel 1829 e nel 1848; si può gustare la sua erudizione storica spesso curiosa, le sue osservazioni psicologiche di solito giuste e anche acute, il suo sano senso politico e sociale; si può lodare lo stile chiaro, piano e scorrevole; ma si avverte che il romanzo non si tiene insieme per naturale ispirazione e coerenza artistica, sibbene per disegno di storico. E non solo non c'è afflato pari a quello del Manzoni, ma neppure un altro qualsiasi; quello, per esempio, che anima i romanzi ciclici del Dumas padre: lo spirito di vanteria e di avventura, la *fanfaronnade*, la *blague* e la *gasconnade*. Più serio del Dumas, il Rovani è anche meno artista di lui: è un descrittore storico, che si vale di un simulacro d'arte pei suoi fini di divulgazione; onde la scarsa vita dei suoi personaggi e lo scarso interesse che destano, anche quelli più accuratamente studiati, la contessa Clelia e donna Paola di Pietra e la giovinetta Ada e il tenore Amorevoli e il Galantino.

Qualcosa di diverso appare, senza dubbio, nell'ultimo libro del Rovani, che è la già ricordata *Giovinezza di Giulio Cesare*, dove, pur attraverso gli espressi propositi da critico e ricostruttore storico, si fa strada una visione commossa della storia di Roma, e lo stile, da discorsivo che era nei *Cento anni*, si viene mutando in poetico. Aurelia, amata da Catilina, si uccide nella sua villa di Anzio, dopo aver allontanato tutti i suoi servi: « E tutti partirono, e il silenzio circondò l'alto palagio, e soltanto udivansi le onde del mare flagellar le rive. Passarono le ore della *mane ad meridium*; e da lungi, a confondersi col mugghio marino, s'udì un rumor cupo di ruote, e di lì a poco il fischio d'un flagello equino e uno scálpito affrettato di cavalli. Era Catilina che da Nettuno veniva rapidissimo ed esultante, governando egli stesso le briglie ». Sono larghi e solenni movimenti narrativi e descrittivi, che non s'incontrano nell'anteriore Rovani. Descrive un volto se-

vero di donna, a un tratto illuminato da un sorriso: « Il volto di Sempronia... era il trionfo della legge dei contrasti, la legge massima dell'arte. Severa e chiusa in sè, pareva una divinità sdegnata, che fulminasse i mortali; ma se appena il sopracciglio si alzava, e tremolava il raggio della pupilla, e il sorriso rivelava il tesoro dei denti eburnei, tosto parea dischiudersi un luminoso Olimpo: a tal che quel repentino trasmutamento aveva, quasi diremmo, tutti i caratteri di una solennità ». Ma nonostante tratti assai belli, nonostante questo fluire di una nuova forza nel non più giovane Rovani, il libro rimane irresoluto tra una rappresentazione artistica, una monografia storica e una filosofia della storia romana; e lascia l'impressione di uno sforzo vigoroso, ma non riuscito.

II

Col Rovani è stato talvolta paragonato Ippolito Nievo; e c'è infatti tra i due questo, ma questo solo, di comune: che l'opera capitale dell'uno e quella dell'altro, i *Cento anni* e *Le confessioni di un ottuagenario*, hanno un medesimo disegno, abbracciando circa un secolo di storia italiana, dalla vecchia Italia di prima della rivoluzione francese all' Italia del 1848, l'una facendo centro del racconto la Lombardia, l'altra il Veneto; e che l'una e l'altra hanno risentito l'efficacia del Manzoni. Ma per il resto, e cioè nella parte sostanziale, le opere dei due scrittori sono diversissime, come diversissimi furono i due uomini.

Giacchè, se il Nievo si ricongiunge al Manzoni per l'arte del romanzo storico, per un altro aspetto, che manca nel Rovani, egli è prosecutore del Manzoni (vero prosecutore, che vuol dire innovatore): in quanto elabora e propone una concezione della vita e un ideale morale, che differisce da quello manzoniano perchè sorge sopra altri presupposti storici e con altro indirizzo di pensiero. La concezione etico-religiosa, nella

quale si era acquetato il Manzoni, era stata rimessa in questione negli animi giovanili dalle nuove correnti critiche, scettiche, naturalistiche, pessimistiche; le quali non potevano essere dominate con un ritorno all'illuminato cattolicesimo, che era stato sufficiente al gran lombardo contro il superficiale materialismo del secolo decimottavo. O soggiacere a esse, come accadeva infatti nelle anime romantiche desolate e disperate; o superarle con una nuova fede, che avesse vigore pari a quello dell'antica, ma diverso di qualità perchè doveva vincere diverso avversario: — questo il dilemma, che dovè porsi innanzi al Nievo, il quale aveva perso la fede religiosa cristiana o cattolica, ma, serio com'era d'animo e di mente riflessiva, non poteva passar sopra con indifferenza a quella perdita, lasciandosi vivere d'istinto. La vita è abbandonata al caso e al cieco meccanismo, o è governata da razionalità? E quale è il rapporto dell'individuo con questa razionalità dell'universo? E come si risolve il problema della felicità e della beatitudine?

C'è una pagina delle *Confessioni di un ottuagenario*, in cui il protagonista racconta come gli si rivelasse per la prima volta la razionalità del reale, e sorgesse nell'animo suo la nuova fede, che lo sorresse poi sempre. Fu in un giorno dell'adolescenza, in piena campagna, giungendo egli sopra un colle, e assistendo di là al tramonto, con la vista del mare (del mare scorto per la prima volta) in lontananza: « Adorai, piansi, pregai (egli dice); e debbo anche confessare che l'animo mio, sbattuto poscia dalle maggiori tempeste, si rifugiò sovente nella memoria fanciullesca di quel momento per riavere un barlume di speranza. No, quella non fu allora la ripetizione dell'atto di fede insegnatomi dal pievano a tirate di orecchi; fu uno slancio nuovo spontaneo vigoroso d'una nuova fede, che dormiva quieta quieta nel mio cuore e si risvegliò di sbalzo all'invito materno della natura! Dalla bellezza universale pregustai il sentimento dell'universale bontà; credetti

fin d'allora che come le tempeste del verno non potevano guastare la stupenda armonia del creato, così le passioni umane non varrebbero mai ad offuscare il bel sereno dell'eterna giustizia. La giustizia è fra noi, sopra noi, dentro di noi. Essa ci punisce e ci ricompensa. Essa, essa sola è la grande motrice delle cose, che assicura la felicità delle anime nella grand'anima dell'umanità. Sentimenti mal definiti, che diverranno idee quando che sia; ma che, dai cuori ove nacquero, traluceno già alla mente d'alcuni uomini, ed alla mia; sentimenti poetici, ma di quella poesia che vive, e s'incarna verso per verso negli annali della storia: sentimenti d'un animo provato dal lungo cimento della vita, ma che già covavano in quel senso di felicità e di religione, che a un fanciullo fece piegar le ginocchia dinanzi alla maestà dell'universo! ». È in queste parole tutta la concezione filosofica del Nievo, conquistata di lancio, o, come si suol dire ed egli dice, per sentimento, ma, in realtà, per un rapido atto del pensiero che si potrà svolgere poi in lunga catena di ragionamenti e di dottrine, e ampliarsi e rafforzarsi in sistema filosofico, ovvero rimanere in quello stato primitivo d'involuzione, e anche in quel modo riempire e soddisfare l'anima. E in quel modo suole rimanere presso uomini, che per tendenze poetiche o pratiche sono poco disposti e poco pazienti alla disciplina dei concetti; e così rimase presso il Nievo, che se ne fece il suo punto d'appoggio saldissimo, e in prose e in versi non tanto la svolse e difese, quanto la significò in molte forme e la particolareggiò, illuminandone ora uno, ora altro aspetto. Che cosa è la morte? « Io non avevo mai veduto fino allora così vicina la morte: dirò meglio che non aveva avuto agio di contemplarla con tanta pacatezza. Non la trovai nè schifosa nè angosciosa nè spaventevole. La rivedo adesso, dopo tanti anni, più vicina, più certa. È ancora lo stesso volto ombrato da una nube di melanconia e di speranza; una larva arcana ma pietosa, una madre coraggiosa e inesorabile,

che mormora al nostro orecchio le fatali parole dell'ultima consolazione. Sarà aspettazione, sarà espiazione o riposo; ma non saranno più le confuse e vane battaglie della vita ». Che cosa è l'immortalità, alla quale l'uomo aspira con tutto l'esser suo? « Il tempo non è tempo che per chi ha denari a frutto: esso per noi non fu mai altro che memoria, desiderio, amore, speranza. La gioventù rimase viva alla mente dell'uomo; e il vecchio raccolse senza maledizione l'esperienza della virilità. Oh come mai avrà a finire in nulla un tesoro di affetti e di pensieri, che sempre s'accumula e cresce?... L'intelligenza è un mare, di cui noi siamo i rivoli e i fiumi. Oceano senza fondo e senza confine della divinità, io affido senza paura ai tuoi memori flutti questa mia vita ormai stanca di correre. Il tempo non è tempo ma eternità, per chi si sente immortale ». E ancora: « Le stupende e sublimi azioni inspirate dal Vangelo, non sono elleno figlie legittime dei pensieri, della dottrina, dell'anima di Cristo? Ecco una divinità, un'eternità in noi che non finisce colla cenere. Quel muto e freddo Leopardo non viveva egli in me, non riscaldava ancora il cuor mio colla bollente memoria dell'indole sua nobile e poderosa? Ecco una vita spirituale, che trapassa di essere in essere, e non vede limiti al suo futuro. I filosofi trovano conforti più saldi, più pieni; io m'appago di questi, e mi basta il credere che il bene non è male, nè la mia vita un momentaneo buco nell'acqua. Allora con questi melanconici conforti pel capo trassi di tasca quello scapolare, ch'era caduto il dì prima dalla mano del moribondo nella mia, e da un fesso chiuso con un bottoncino trassi un'immagine della Madonna e alcuni pochi fiori appassiti. Fu come un largo orizzonte che mi si scoperse lontano lontano, pieno di poesia, d'amore e di gioventù; tra quell'orizzonte e me vaneggiava allora l'abisso della morte, ma la mente lo varcava senza ribrezzo ». Il male, il dolore, le contraddizioni, le accidentalità sono essi la realtà vera della vita? « Durante

la giovinezza, quando l'animo bollente ed impetuoso non ha tempo di considerare la pienezza delle cose, ma s'arresta più facilmente ai particolari, è possibile il prendere abbagli. Di mano in mano poi che il giudizio si raffredda e che la memoria fa maggior tesoro di fatti e di osservazioni, cresce la confidenza nella ragion collettiva che regola l'umanità, e s'intravede la sua salita verso migliori stazioni ». La felicità è veramente un vano sogno? « La vita è quale ce la fa l'indole nostra, vale a dire natura ed educazione: come fatto fisico è necessità, come fatto morale ministero di giustizia. Chi per temperamento e persuasione propria sarà in tutto giusto verso sè stesso, verso gli altri, verso l'umanità intera, colui sarà l'uomo più innocente, utile e generoso che sia mai passato pel mondo. La sua vita sarà un bene per lui e per tutti, e lascerà un'orma nuova e profonda nella storia della patria. Ecco l'archetipo dell'uomo vero ed intero. Che importa se anche tutti gli altri vivessero addolorati ed infelici? Sono degeneri, smarriti o colpevoli. S'inspirino a quell'esemplare dell'umanità trionfante, e troveranno quella pace che la natura promette ad ogni sua particella ben collocata. La felicità è nella coscienza; tenetevelo a mente. La prova certa della spiritualità, qualunque ella si sia, risiede nella giustizia ».

È un ideale, come si vede, superiore a quello manzoniano, affrancato dalla servitù verso la trascendenza, più virile perchè non disposto a cedere in nulla alla rassegnazione, più sicuro perchè fondato sulla ragione, più tenace perchè uscente da una lotta di affetti contrarî, che dovette essere stata aspra, sebbene il Nievo non ce ne mostri che l'ultima fase, il trionfo piuttosto che le ansie.

Ma il Manzoni nell'elaborare il suo ideale ebbe quasi un unico fine: farlo valere nella sua opera artistica; egli fu, com'è noto, quasi esclusivamente artista, schivo dell'azione e, per quel tanto che si può congetturare, forse non capace di tenersi nella vita pratica pari al suo ideale: animo nobi-

lissimo, ma timido, dubitoso, nervoso; sicchè nella storia del nostro risorgimento la sua poesia è presente, la sua azione è assente. Il Nievo perseguì invece un duplice fine: esprimere quell'ideale nelle sue opere letterarie e tradurlo nella sua vita attiva: egli scrutava i suoi sentimenti, saggiava le opposte idee, si sforzava di dominare quelli e comporre queste in unità, non solamente per comunicare agli altri il risultato da lui raggiunto e rischiarare le menti e confortare gli animi, ma per disciplinarli all'azione e promuovere direttamente nel campo dei fatti l'elevamento della società umana; còmpito che per lui italiano, vivente in un'Italia divisa e dipendente dallo straniero, si concretava, allora, in quello dell'indipendenza e unità della patria.

Come egli assolvesse questo secondo còmpito, come combattesse nelle schiere garibaldine il 1859 contro gli austriaci e il 1860 contro i soldati del Borbone, e come perisse, appena trentenne, in un naufragio nel tornare dalla Sicilia, sanno tutti; ed è stato narrato, con molti particolari e con copia di documenti intimi, in un bel libro del Mantovani. E tutti, innanzi ai pensieri, alle parole e agli atti di quel giovane, saranno rimasti compresi da un sentimento che non è tanto di ammirazione e di entusiasmo, quanto (mi si passi la parola) di suggezione. La sua risolutezza e la sua intrepidezza si accompagnavano con una semplicità fredda, come di chi sa che non c'è da condursi diversamente, e che quello che egli fa è soltanto una piccola parte di ciò che è tenuto a fare: sicchè la sua tacita sparizione dal mondo nel momento del trionfo e del plauso assume l'aspetto di un simbolo e sembra chiudere degnamente quella vita austera. Niente delle umane debolezze si mescola alla sua azione di patriota italiano; non una qualsiasi piccola ombra di vanità o compiacenza di sè stesso o di gareggiamenti e risentimenti personali. Quasi si bramerebbe talvolta di scoprire in lui qualche neo per avvicinarlo in qualche modo alle nostre ansie e fiac-

chezze e piccinerie. Ma egli ci resta costantemente di sopra; donde quel sentimento di suggezione che dicevo, e che riuscirebbe penoso, se non si risolvesse alfine nella simpatia per l'altezza morale che c'intimidisce e ci attrae insieme, e ci rimprovera e nel rimproverarci pur ci conforta e c'innalza.

Parallelamente a questa breve ed eroica vita di patriota italiano, si svolse l'opera letteraria del Nievo, che è assai copiosa e resta in parte inedita (e nota soltanto pei cenni e gli estratti che ne offre il Mantovani nel suo libro), in parte sparsa, e solo per una parte (che è veramente la più importante) divulgata in raccolte e ristampe. Drammi, commedie, tragedie, liriche, bozzetti, novelle, romanzi, abbozzi di dissertazioni: i più di essi, composti nel periodo di preparazione nazionale tra il '50 e il '60; alcuni, come le liriche degli *Amori garibaldini*, durante la campagna del '59; l'opera maggiore, le *Confessioni di un ottuagenario*, scritta febbrilmente nei mesi d'intervallo tra le due campagne e pubblicata alcuni anni dopo postuma e senza le cure dell'autore.

Ora, in quale misura il Nievo raggiunse nell'opera letteraria la maturità, che aveva raggiunto nella interiore formazione morale e nella conseguente attività pratica? Ha egli lasciato, come alcuni tengono, in arte un capolavoro, che possa fare riscontro a quel capolavoro che fu la sua vita di uomo?

Considerando le sue cose migliori, cioè le ultime serie dei suoi versi e in ispecie le *Lucciole* e gli *Amori garibaldini* e i due romanzi *Angelo di bontà* e le *Confessioni* (quello del *Conte pecoraro* ha scarso valore e può essere qui trascurato) si vede subito che il Nievo era uscito dal periodo dell'imitazione e scriveva opere tutte materiate d'idee da lui stesso pensate e da sentimenti da lui provati. Le *Lucciole* e gli *Amori garibaldini* e le *Confessioni* sono libri, per gran parte, autobiografici; e l'*Angelo di bontà* si aggira, come poi con di-

verso giro le *Confessioni*, intorno alla decadenza della repubblica di Venezia (oggetto di meditazione e di commozione per un veneto), e a quel problema dei problemi, e soluzione di ogni problema, che era pel Nievo il problema morale.

Pure, prendere ad esprimere sentimenti provati e idee realmente pensate, se è indispensabile, non pare sufficiente all'arte; e se di solito le opere artisticamente sbagliate sono quelle in cui la coscienza dell'autore era vuota o torbida, altre volte si osserva una coscienza ricca, e tuttavia l'opera d'arte in cui essa si esprime non dà compiuta l'impressione della bellezza. Sembra in questo caso che l'autore dica bensí quel che vuol dire, ma non lo dica « in forma bella »; il che ha poi concorso a ingenerare la dottrina delle due forme di espressione, l'una ordinaria ma non artistica, e l'altra propriamente artistica. Ma questa dottrina, assai comoda per gli spiriti superficiali, non spiega nulla, perchè non riesce a giustificare sè medesima; e chi meglio consideri si avvede che, nelle opere nelle quali si afferma che vi siano espressi sentimenti e pensieri pur senza bellezza di forma, quei sentimenti e pensieri non sono totalmente espressi, mancando a essi la perfezione dei particolari o la giusta intonazione, elementi costitutivi della loro verità. Ciò accade, p. e., quando uno stato d'animo che chiede l'intonazione della prosa viene, per astratto proposito di verseggiare, messo in versi, o quello che chiede un determinato metro viene, per pregiudizio o per abito letterario o per altrettali cagioni, messo in un metro, che non gli è connaturato. Spiriti serî, ma non abbastanza artistici o non abbastanza affinati nell'arte, cadono sovente in questo errore: e incapaci di fingere angosce e letizie non sentite, sono capaci per altro di esprimerle in una forma frettolosa, che getta sopr'esse un'ombra di falsità. Come dei letterati si desidera talvolta che siano un po' più uomini, così di codesti uomini accade di desiderare che siano un po' più letterati.

Prendiamo qualcuna delle poesie del Nievo. Questa, p. e., esprime certamente una commozione, che agitò davvero il suo animo:

Quando il cannone da vicin rimbomba,
penso alla patria, e le pistole appronto.
Quando all'assalto odo sonar la tromba,
penso alla patria ed ogni rischio affronto.
Quando nel fumo fischiano le palle,
penso alla patria, e i passi e i colpi affretto.
Quando i nemici volgono le spalle,
penso alla patria, e dietro lor mi getto.
Solamente se i lividi sembianti
veggo de' morti, penso ai casi miei.
S'io pur moriva, per quanti anni e quanti
sospirato un suo bacio in cielo avrei!

E non è bella, perchè la forma non è trovata davvero. Il poeta non si è compiaciuto del suo sentimento, non l'ha fecondato, e si è contentato di enunciarlo con una serie di quasi-ritornelli e con un contrapposto: senza dire quello che v'ha di prosaico o d'improprio in particolari espressioni «ogni rischio affronto», «penso ai casi miei», «per quanti anni e quanti avrei sospirato un suo bacio in cielo», ecc.).

Si dica il medesimo del sentimento triste e gentile di queste due strofe intitolate *Il mio testamento*:

Di due labbruzzi il bacio
era per me un tesoro;
ma l'umile retaggio
a chi cadrà s'io moro?
Oh con un solo augurio
dal mondo mi dispicco:
ch'altro non sia mai povero
con quello ond'io fui ricco!

Le quali lasciano freddi, e solo dopo, ricostruendo lo stato d'animo che vi si sarebbe dovuto esprimere e rendendolo

con diverse parole, si partecipa in qualche modo alla commozione del Nievo. La forma è stentata, e la scelta del verbo «dispicco», che rima con «ricco», sembra di quelle rime cui si ricorre nelle traduzioni.

Un mar gonfio è la vita,
pien di paura, oscuro
di tenebra infinita,
sul quale, a mo' di puro
cielo, stesa è dell'alma
l'imperturbata calma.
Oh, colle verdi piume
l'alcïon della speme
alle torbide spume
almen sorvoli!...

Il poeta si è lasciato suggerire, pigramente, dall'immagine del mare e del cielo quella dell'«alcione» della speranza, e dalla speranza le «verdi piume» di quell'uccello, e ha lasciato impigliare la musicalità del suo slancio lirico in una sequela di cacofonie.

Deggio parlarle pria?... Non mi comprende;
perchè soffro, non sa; nè perchè, forte
solo al dolor, l'anima mia discende
volontaria a cercar l'ultima sorte.
Deggio narrarle ch'ella sola accende
il mio rogo feral? ch'ella le porte
mi spalanca del nulla, e l'aure orrende
mi fa del mondo e cara sol la morte?
Ah no!... pria che lasciar tale al suo orgoglio
trïonfo o alla pietà terribil peso,
condur nell'ombra il mio segreto io voglio.
Mi creda morto d'asma o d'etisia,
e in braccio a un successor meno incompreso
scordi l'amore e la partenza mia.

Anche qui, siamo senza dubbio innanzi a un pezzo di vita e non a un pezzo di letteratura; ma quanta improprietà di

espressioni! « Ella sola accende il mio rogo feral »; gonfiezza melodrammatica, estranea al sentimento del Nievo. « Mi spalanca le porte del nulla », « mi fa orrende le aure del mondo », « mi fa cara solo la morte », tre ripetizioni, e nessuna felice, del pensiero precedente. La seconda terzina ha del triviale, e stuona con la prima, che è elevata di tono.

La pace di Villafranca:

Per tutta Italia dalle piazze ai templi
dal trono alle capanne è un solo pianto.
Miserando spettacolo! Pur ora
al balcon mi traea di rozze voci,
di passi, di canzon, confuso un suono.
Eran della montagna i volontari,
fra cui un loro prete, un giovinetto
dalla candida fronte, innamorato,
forse più che di Dio, della sua patria.
Povera gente che intravide il lampo
d'un pensier generoso e alle bandiere
convenne, perchè il cor diceva: andate!
Non ancora vestian le militari
mostre, ma chi d'un saio e d'un guerresco
berretto il dono avea, lieto tantosto
come a pegno d'amor se ne fregiava...

E questa descrizione può forse essere esempio del verseggiamento sforzato di ciò che suonerebbe meglio e più efficace detto in prosa.

Concezioni poeticissime sono dal Nievo piuttosto analizzate che rappresentate. Sembrano appunti per poesie da comporre, piuttosto che poesie per sè stesse:

La giovin dama intende
gli occhi nella bambina,
che al sen la bocca apprende
e colla man piccina
cerca l'amato viso
a pingerlo d'un riso.

Non ancor due del tutto
quell'anime son fatte,
finchè d'amore il frutto
succhiando il dolce latte,
pende con grazia tanta
dalla materna pianta.
Ma la stretta s'allenta
dei labbruzzi vermigli,
la bimba s'addormenta,
e nel lasciar i gigli
del casto sen, sospira
e a sè la man ritira.
Chi non ha, o madre, inteso
da quale arcan timore
quel tuo bel volto ha preso
il súbito pallore?
Il tuo core innocente
diviso in due si sente!

In questi e in tutti gli altri versi del Nievo si manifesta la tendenza a una poesia intima, pensosa, di forme semplici, di tono basso, con un lieve sorriso, con una venatura umoristica; e talvolta siffatto ideale è quasi raggiunto, come nella «impressione» di due bambine, nei cui atti e sembianti al poeta par di leggere lo svolgimento delle loro diverse vite future:

L'una, settenne appena
biondinella pensosa,
i lenti passi mena
fra i cespi, ove ogni rosa
a gara invan dimanda
d'esserle al crin ghirlanda.
L'altra, che nelle nere
pupille il riso serba
di sue tre primavere,
folleggia via sull'erba,
e il grembialin piegato
empie co' fior del prato.

Forse già il cielo impresse
quei volti col diverso
tenor di sue promesse;
come talora un terso
picciol cammeo figura
varia d'eroi ventura.
Tu, fanciulletta grave,
cresci agli ardenti amori;
tu, bambola soave,
al riso, al canto, ai fiori!
Io vi guardo pensoso
e scegliere non oso.

Assai efficaci mi sembrano, nello stesso genere, le strofe che ritraggono la persona del Garibaldi:

Ha un non so che nell'occhio
che splende nella mente
e a mettersi in ginocchio
sembra inchinar la gente;
pur nelle folte piazze
girar cortese, umano,
e porgere la mano
lo vidi alle ragazze.
. . . . . .
Chi nol vide tal fiata
sulle inchinate teste
passar con un'occhiata
che infinita direste?
E allor che nelle intense
luci avvampa il desio
delle Pampas immense
e del bel mar natio?...
Fors'anco altre memorie
ingombran l'orizzonte
di quell'altera fronte
e il sogno d'altre glorie!

Ma nel sospeso ciglio
la visïon s'oscura,
e quasi ei la spaura
con súbito cipiglio.

Ma la più bella delle poesie del Nievo (nonostante l'eccesso analitico e qualche stento o fiacchezza di frase) è, se non m'inganno, quella che ha per titolo: *L'abisso*, e che delinea un momento che ritorna poi, diviso in più momenti, nelle *Confessioni*:

— Là! — disse; e la protesa
mano scorgea lo smalto
fiorito d'una scesa,
donde il monte dall'alto
precipitoso piomba
sul torrente che romba.
E di là si rïalza
la ripa e si contorce
su via di balza in balza:
il vento umido torce
sull'orrida parete
l'aggrappatosi abete.
L'occhio rifugge; il fiero
atteggiar delle rocce,
l'aer senza notte nero
per cui l'argentee gocce
stillan sonoro eterno
pianto d'un nuovo inferno;
lo strepitar dell'onde
contro il monte che d'ira
mugolando risponde,
tutto ribrezzo spira;
bolle e s'agghiaccia il core
tra delirio ed orrore.
Alla mia mano appresa
ella sporgea sul vuoto
della gola scoscesa.

Smorto, tacito, immoto
com'uno di quei greppi,
nulla più vidi o seppi.
  Ed ella pure al fondo
il grande occhio figgea;
così, fuori del mondo,
di me che la reggea,
di sè immemore, forse
ad altra estasi corse.
  E vidi una lontana
speme, fidata maga
d'amor, pinger la frana
di sua iride vaga:
onde ritrassi il viso
inondato d'un riso.
  — Oh! qui posiam, le dissi,
su queste verdi zolle:
al margin degli abissi
cresce erbetta più molle. —
Ella a cotali cose
d'un sospiro rispose,
  e sedette velando
le sognanti pupille
a poco a poco; e quando
a poco a poco aprille,
vidí ogni speme mia
che a morir se ne gìa.

Anche il libro delle *Confessioni*, nel quale il Nievo ha lasciato la misura più alta del suo ingegno, — libro per tanti rispetti notevolissimo e ricco di cose belle e profonde, — non è forse quel capolavoro che è stato proclamato. E anche per esso è da porre in dubbio che l'autore trovasse davvero l'espressione artistica del suo vasto mondo sentimentale e cogitativo, il quale nell'insieme rimane piuttosto nella condizione di materiale che di forma d'arte.

Quel libro offre l'immaginata autobiografia « di un ottuagenario » (l'autore veramente l'aveva intitolata « di un italiano »); concezione autobiografica, in cui prende origine il suo difetto organico. L'autobiografia in quanto lavoro storico trova il suo centro naturale, e la sua guida e il suo freno, nella parte che un individuo apportò alla vita del suo tempo; ma, abbandonato che si sia il terreno storico per il mondo dell'immaginazione, essa, in quanto forma artistica, deve essere informata, come si dice, da un'idea, ossia dominata da un motivo di sentimento e non può far seguire notizie di affetti e di avvenimenti col pretesto che questi furono realmente provati e vissuti dall'immaginato eroe, il quale, appunto perchè immaginato, si sottrae alla catena realistica della storia e non ha più diritto d'invocarla. Perchè altrimenti, in questo secondo caso, il lavoro d'arte perderebbe ogni limite e configurazione; non vi sarebbe nulla che non vi si potesse aggiungere o togliere, come cosa che accadde o no al protagonista, e che fu o no veduta e saputa da lui. E quando nel disegno di un lavoro non sono già impliciti i suoi limiti invalicabili, vuol dire che il disegno è difettoso. Ma nelle *Confessioni* del Nievo il motivo fondamentale manca o, che è lo stesso, è una molteplicità invece di un'unità; donde l'impressione che esse producono di aggregato, il senso di lunghezza e di stanchezza, e, in tanta varietà di casi che vi si raccontano, di monotonia; donde anche la proposta che è stata fatta di amputarle, nelle ristampe, del secondo volume; operazione chirurgica ardita, ma che forse non darebbe tutto il risultato che si spera, perchè nel primo volume resterebbe pur sempre qualcosa da togliere e nel secondo parecchie cose da aggiungere al primo. Molteplicità di motivi: la storia di un burrascoso e pur tenero amore, e di una strana e peccatrice e pur tenera ed eroica donna; la caduta di Venezia e la fine della vecchia vita delle provincie veneziane, dell'« ultimo e ridicolo atto del feudalismo »; la storia del sentimento d'italianità dalla fine del Sette-

cento alla prima metà dell'Ottocento; la filosofia o la religione della vita; il romanzesco e avventuroso, come nel ritorno dall'Oriente del padre di Carlo Altoviti, nell'episodio di Aglaura, nel ritrovamento della Pisana a Velletri, nell'incontro di essa col capobrigante Mammone, e via discorrendo. E, con questa molteplicità di motivi, le biografie di una folla d'individui, narrate dalla nascita alla tomba e intrecciate con l'autobiografia del protagonista.

Se da questo disegno sbagliato non venisse altro male che l'aggiunta estrinseca di cose superflue all'organismo sano del libro, il male non sarebbe grande, perchè si potrebbero sempre allontanare idealmente quelle superfluità e ridondanze, e godere della parte poetica schietta. Ma quelle cose superflue s'introducono nell'organismo del libro e lo viziano, e propagano la viziatura anche alle singole parti. La descrizione della vita del castello di Fratta, dove trascorse la fanciullezza e l'adolescenza di colui che, ottantenne, narra le vicende della sua vita, è certamente un lavoro assai maestrevole, che s'ispira in qualche modo alla descrizione, data nei *Promessi sposi*, della società lombarda del secolo decimosettimo sotto la dominazione spagnuola, e dal Manzoni prende l'ironia propria di chi, collocandosi in una forma superiore di esistenza, scorge non solo le colpe e le follie e le miserie, ma il ridicolo di quelle colpe, follie e miserie, che vogliono simulare la gravità di un decoroso assetto civile e politico. Senonchè quell'ironia, che sta a maraviglia in bocca all'elegante intellettualista Manzoni, si può dire che stia egualmente bene in quella del vecchio ottuagenario, che ritorna con la fantasia sui suoi primi anni, e in questo ritorno vede colorarsi di gentilezza e di amabilità anche le parti meno attraenti della vita realmente vissuta? « Addio (egli dice in un punto del libro), addio, primi nidi d'infanzia, case vaste ed operose, grandi a noi fanciulli come il mondo agli uomini, dove ci fu diletto il lavoro degli altri, dove l'angelo custode

vegliava i nostri sonni consolandoli di mille visioni incantevoli! Eravamo contenti senza fatica, felici senza saperlo, e il cipiglio del maestro o i rimbrotti dell'aia erano le sole rughe che portasse in fronte il nostro destino! L'universo finiva al muricciuolo del cortile: là dentro, se non era la pienezza d'ogni beatitudine, almeno i desiderî si moderavano, e l'ingiustizia prendeva un contegno così fanciullesco che il giorno dopo se ne rideva come d'una burla. I vecchi servitori, il prete grave e sereno, i parenti arcigni e misteriosi, le fantesche volubili e ciarliere, i rissosi compagni, le fanciullette vivaci petulanti e lusinghiere, ci passavano dinanzi come le apparizioni d'una lanterna magica... ». Ora questa vaga nostalgia non informa di sè, se non a tratti, la narrazione degli anni passati nel castello di Fratta, che ha un tono quasi costante di caricatura e di beffa. Il Nievo, che ha studiato e meditato la storia della decadenza veneta, e che l'ha già esposta nel romanzo *Angelo di bontà*, prende qui la parola e si sostituisce all'ottuagenario, che racconta la propria fanciullezza. Perciò in quella parte del racconto, pur tanto lodata, a me par di sentire alcunchè di duro e di stridente. E stridenti sono altre note che rivelano la incompiuta fusione che si è fatta nella fantasia del Nievo tra gli elementi del suo romanzo. Eccone un piccolo esempio. L'ottuagenario parla di sua madre, da lui non conosciuta, che l'aveva inviato agli zii ed era morta dopo una dolorosa storia di passione, di dolore, e forse di colpa: ne parla dopo la lunga esperienza che egli ha acquistata della vita, e dopo che dei casi stessi di sua madre ha avuto più esatta e migliore notizia. Pure, al principio delle *Confessioni*, scrive: « Mia madre aveva fatto, com'io direi, un matrimonio di scappata coll'illustrissimo signor Tedero Altoviti, gentiluomo di Torcello: cioè era fuggita con lui sopra una galera che andava in Levante, e a Corfù s'erano sposati. Ma parve che il gusto dei viaggi le passasse presto, perchè di lì a quattro mesi

tornò senza marito, abbronzata dal sole di Smirne, e per di più incinta... Intanto, mia madre, poveretta, erasi acquartierata a Parma con un capitano svizzero: e, di là tornata a Venezia per implorarvi la pietà di sua zia, la era morta allo spedale, senza che un cane andasse a chiedere di lei. (Queste cose me le raccontava Marchetto, e raccontandole mi faceva piangere... ». « Matrimonio di scappata », « gusto di viaggi », « acquartierata con un capitano svizzero » : sono parole di scherzo e di scherno, che possono essere pronunziate da un osservatore indifferente e un po' cinico, ma mai e poi mai ripetute così crude dal figliuolo, che non è cinico nè schernitore, anzi asserisce di provare compassione per la madre, e di aver pianto.

Del cattivo disegno del libro soffrono altresì quei brani e particolari nei quali il Nievo ha toccato quasi la perfezione dell'arte sua, e che si gustano assai meglio quando si dimentica che sono narrati da un autobiografo. Ciò si può osservare nel racconto dell'innamoramento di Leopardo per l'Aquilina, che è un quadro pieno di verità e di grazia, perchè il Nievo (cosa che gli succede di rado) si oblia del tutto nella sua creazione e ne carezza la forma. Leopardo, andando per la campagna, s'incontra con la donna alla quale sarà legata e la vita e la morte sua:

Egli cercava adunque l'usignolo, e vide invece seduta sul margine del ruscelletto, che sgorga dalla fontana, una giovinetta che vi bagnava entro un piede, e coll'altro ignudo e bianco al par d'avorio disegnava giocarellando circoli e mezze curve intorno alle tinchinole che guizzavano a sommo d'acqua. Ella sorrideva e batteva le mani di quando in quando, allorchè le veniva fatto di toccare colla punta del piede e sollevar dall'acqua alcuno di quei pesciolini. Allora la pezzuola che le sventolava scomposta sul petto, s'apriva a svelare il candore delle spalle mezzo ignude, e le sue guancie arrossavano di piacere, senza perdere lo splendore dell'innocenza...

La conversazione tra i due, il moversi della giovinetta seguita dall'affascinato Leopardo, il suo lasciarsi cadere, prima di entrare in casa, un fiore, — sono tutti particolari benissimo intonati e resi. Senonchè ognuno vede come quel ricordo intimo di amore, appartenente a un altro personaggio, sia fuori luogo nella storia dell'ottuagenario o dell'italiano, e produca l'impressione di un intruso romanzo o novella, che si trova colà come potrebbero trovarcisi altre cento cose.

Ma dove l'incompiutezza della forma artistica può osservarsi in grandi proporzioni è appunto nella parte artisticamente fondamentale del libro, nella storia della Pisana, il grande amore di Carlo Altoviti, che lo accompagna dalla fanciullezza alla tomba. La Pisana è un carattere ottimamente concepito e originalissimo, nato da esperienze e sentimenti personali del Nievo e già accennato e abbozzato in molte delle sue liriche. È, si può dire, la sua più commossa ispirazione; e insieme l'oggetto preferito del suo esame psicologico e del suo giudizio morale. Egli studia di quell'essere umano ogni atto, ogni parola, ogni inconsapevole manifestazione di sentimenti, fin da quando si trova presso a lei, bambino con bambina. E il risultato dello studio, la formola in cui lo chiude, è precisa: « Dalla vita (egli dice) che le si lasciò menare essendo bambina e zitella, sorsero delle eroine; non mai delle donne avvedute e temperanti, non delle buone madri, non delle spose caste, nè delle amiche fide e pazienti; sorgono creature che oggi sacrificherebbero la vita ad una causa per cui domani non darebbero un nastro ». Tale è, infatti, la Pisana: innamorata del suo Carlo e insieme civetta con tutti e con lui stesso; facile ai tradimenti, e insieme ai pentimenti e ai ritorni amorosissimi; non resistente alla corruzione tra gente corrotta, ma non oltre un certo punto, toccato il quale si risolleva e risana; poco scrupolosa, e pure infiammabile alle idee sublimi; leggiera, orgogliosa, egoista nei suoi capricci, ma pronta a ogni sacrificio per bontà e per affetto;

capace di amare non solo da amante, ma da amica e da sorella, e di morire per l'uomo che ha così amato. E tutte queste cose il Nievo fa raccontare all'ottuagenario, pel quale la Pisana è il più sacro ricordo della vita: non già una donna che fu una santa, ma una santa che fu una donna. Magnifica concezione (ripeto), ma che è superiore alquanto all'esecuzione. Chi ama la Pisana, non l'analizza e la giudica; o, per parlare più esattamente, quando l'analizza e la giudica ha cessato di amarla, e, quando l'ama, ha rinunziato ad analizzarla e giudicarla. I due così diversi atteggiamenti spirituali non possono restare paralleli; l'uno dei due deve soverchiare l'altro, o anche possono bensì alternarsi, ma per risolversi in una nuova tonalità, in una sintesi superiore. Ma il Nievo li conduce parallelamente, e mette sulla bocca dell'ottuagenario, che si accinge a narrare gli atti di devozione di quella donna che volle la sua felicità e morì per lui, le spietate considerazioni etico-psicologiche, di cui abbiamo recato un saggio. E nel corso del racconto trovo frequenti descrizioni e parole stonate, simili a quelle già notate nel racconto delle avventure della propria madre. « Questa sfacciatella era la Pisana. Figuratevi! Una civettuola di dodici anni non ancora maturi, un'innamorata non alta da terra quattro spanne!... Oh se l'aveste veduta allora quella fanciulletta appena alta da terra! — Il suo volto aveva l'espressione più voluttuosa che mai scultore greco abbia dato alla statua di Venere o di Leda: una nebbia umida e beata le avvolse le pupille, e la sua personcina s'accasciò con tanta mollezza, che Lucilio dovette circondarla con un braccio per sostenerla ». Sono osservazioni e descrizioni, dalle quali l'animo rifugge nel parlare di una donna amata; parole semischerzose (« quella sfacciatella » ecc. , che non si possono applicare senza profanazione al nome di una donna morta, e sempre desiderata e pianta. Anche qui il Nievo si è sostituito al suo protagonista, e si è messo in atto di osserva-

tore morale. Nè vale addurre che l'Altoviti autobiografo è non solo uomo di passione ma osservatore morale, perchè l'arte per l'appunto richiedeva l'eliminazione o la composizione di questo dissidio. Il Mantovani ha acutamente ravvicinato il carattere della Pisana a quello di Natalia in *Guerra e pace* del Tolstoi; ma il ravvicinamento può essere giovevole soprattutto a mostrare la differenza tra l'arte immatura e quella matura, tra l'arte di second'ordine e quella di primo. Di Natalia il Tolstoi ha dato la rappresentazione e non l'analisi psicologica, che viene eseguita poi da noialtri critici; della Pisana il Nievo anticipò l'analisi, risparmiando fatica ai critici, ma non ebbe forza di dare la rappresentazione, diretta, ingenua e viva. Non mancano certamente nelle *Confessioni* i materiali per tale rappresentazione; ma sono materiali, cioè appunti e schizzi e indicazioni, non il carattere e il dramma.

Che cosa avrebbe potuto fare ancora un ingegno come il Nievo, il quale, prima dei trent'anni, aveva già prodotto un libro, nonostante i suoi difetti, così importante come le *Confessioni di un ottuagenario*? Forse, dal freddo e risoluto e meditativo soldato delle guerre del risorgimento, dall'abile capo d'intendenza della spedizione dei Mille, sarebbe uscito un uomo politico, un competente amministratore della cosa pubblica, un promotore delle armi e dell'agricoltura e dell'economia nazionale e dell'educazione del popolo italiano; e l'opera artistica, con la quale aveva riempito l'ozio costretto nell'aspettare il momento dell'azione, sarebbe diventata per lui secondaria o addirittura egli l'avrebbe abbandonata. In ogni caso, ne aveva ricavato il principale vantaggio che cercava: la conoscenza di sè medesimo e della legge che governa l'uomo e la realtà tutta; ed è degno di attenzione che, prima dei trent'anni, già avesse percorso idealmente il ciclo intero dell'individuo, e s'immaginasse vecchio, prossimo alla morte e in atto di render conto del modo in cui

aveva speso la vita. L'arte come arte non era il suo più intenso e supremo amore, come negli animi in tutto e per tutto artistici; e perciò non avrebbe potuto avere in lui un più ampio svolgimento e raggiungere la perfezione. — Vana domanda, senza dubbio, quella di ciò che sarebbe accaduto del Nievo, se fosse sopravvissuto; ma che pure è stata mossa più volte, e alla quale ho voluto dare la risposta, che sola si può dare in questi casi; e, cioè, sotto forma metaforica di congettura o di profezia ho ripetuto e ribadito ciò che fu il Nievo nella vita che realmente percorse e nei tentativi artistici che di lui ci avanzano.

1911.

VII

VITTORIO BERSEZIO E IL TEATRO PIEMONTESE.

Quel critico francese, che nel bandire un suo disegno di riforma « scientifica » della critica letteraria propose che si facessero statistiche di edizioni, numero di copie, numero di lettori e via dicendo, per porre buon fondamento alla storia letteraria e iniziare il giudizio comparativo sulla efficacia degli scrittori, disse (e Dio gliela perdoni) una grande scempiaggine. Se la conoscenza della divulgazione maggiore o minore delle opere può riuscire di alcuna utilità come documento di certe disposizioni degli animi e di certe condizioni di cultura, non vale a fermare il loro merito maggiore o minore e non giova alla storia letteraria propriamente detta; chè, se fosse altrimenti, la *Pagina dell'archivio secreto* avrebbe maggiore importanza nella letteratura francese, che non, poniamo, i *Corvi* di Enrico Becque.

Tra i nomi che più risuonarono, non solo nella regione nativa ma in tutta Italia, tra il 1860 e il 1880, fu quello di Vittorio Bersezio, il quale con la sua multiforme opera di penna illustrò il periodo che può dirsi « piemontese » del risorgimento italiano; lo visse tutto, e finì col darne la storia, narrando in otto volumi *Trent'anni di vita italiana*, ossia *Il regno di Vittorio Emanuele II*. Nessuno avrebbe dubitato, in quel tempo, di annoverarlo tra i più notevoli rappresentanti della letteratura italiana.

Pure, chi guardi ora quella sua trentina di romanzi e quella sua ventina di drammi e gli altri suoi libri, rimane smarrito innanzi a una sorta di letteratura, che gli sembra mezza tra educativa e commerciale, e quasi del tutto estranea all'arte.

Il Bersezio medesimo osservò, dei suoi primi tentativi giovanili, cosa che può estendersi anche agli altri degli anni maturi: che egli tentennava nel romanzo tra il Balzac e il Manzoni, tra il Dumas e il Guerrazzi, tra il Sue e l'Azeglio, e nel teatro si sforzava di modellarsi sul Goldoni. Ciò vuol dire che egli seguì le varie correnti letterarie, adoperandole alla meglio o alla peggio per la sua produzione teatrale e libraria, senza percorrere una propria linea di svolgimento. E quanto impaccio e quanta pesantezza in quella sua svariata letteratura! Uno dei suoi racconti, che hanno fatto versare torrenti di lacrime: *Povera Giovanna!*, comincia con la descrizione di un campanile di villaggio, che dà i rintocchi del mezzogiorno; e mette sotto gli occhi la scena, che si svolge in quell'ora, con periodi così costruiti:

I passeri, abitatori lieti e costanti degli olmi della piazza innanzi alla chiesa, come storditi ancor essi da quel prepotente rintuonare, sospendono il loro eterno cicalìo, nascosti in mezzo alla fresca verzura delle prime foglie fatte sbocciare dal maggio. Don Pasquale, il parroco, il doppio mento della sua onesta figura da uomo che, come suol dirsi, ama vivere e lasciar vivere, sostenuto dal collarino bianco di bucato, le mani dietro la sua grossa persona, facendo girare nella destra, secondo il solito, la sua tabacchiera di corno, abbandona la bottega dello speziale all'angolo nord della piazza, e con passo grave si avvia verso il lato sud, a mezzo del quale si apre la porta della canonica, sulla cui soglia, più rotonda e più grossa del padrone, Margherita, la fantesca, comparisce a fargli cenno che il pranzo è all'ordine...

Ci si avverte del manzonismo, del francesismo e qualche velleità di umorismo all'inglese; ma soprattutto ci si vede lo stampino letterario. Giovanna è una ragazza bruttissima, che

finanche i più benevoli non possono guardare senza ripugnanza; e la sua interna tragedia è l'innamoramento senza speranza per un giovane, che ella ha assistito durante una malattia. Ma la storia dolorosa è svolta come usano gl'ingegni mediocri, caricando le tinte, esagerando il tipo artistico; e dove si dovrebbero rendere moti profondi e delicati, non si offrono se non tratti vaghi e generici:

Il suo amore, — sì, il suo amore; e perchè non chiameremmo la cosa col suo nome? era un vero amore il suo, da essa medesima ignorato, povera creatura condannata a viver scevra delle gioie paradisiache e tremende dell'amor corrisposto, ma un amore santo, puro, immenso, in cui tutta s'era venuta a fondere l'anima sua, la potenza della sua virtù, la sublimità del suo spirito; — il suo amore prendeva in quell'istante alcuna tinta eziandio di quell'altro divino sentimento, che è la maternità.

Ah, una sola parola giusta, di quelle che fanno tremare il cuore; e come volentieri si darebbero via l'amore «santo, puro, immenso», e la «sublimità dello spirito»! — Giovanna muore, e gli altri intorno a lei sopravvivono, resi felici dal suo sacrificio. L'autore, che non è sicuro di aver commosso col suo racconto, ingenuamente si mette in giro, al termine di esso, per fare tra i suoi lettori la questua della commozione:

Tra poco ella sarà obliata e traccia nessuna rimarrà di quella travagliata esistenza che la infelice condusse su questa terra. Non le manchi almeno il passeggiero compianto delle anime pietose; e voi, gentili, che avete letto questa dolorosa novella, possiate almanco prender commiato da essa esclamando: Povera Giovanna!

Lo stampino si scorge in tutti codesti racconti e novelle. *Domenico Santorno* comincia nel modo consuetudinario:

Era inoltrata la sera del 16 marzo 1848. — Una nebbia fine, fitta ed umidiccia, la quale a poco andare s'era risolta in pioviggina a minutissima spruzzaglia, s'era abbattuta sulla città di Milano, e ne bagnava il lastrico delle strade. Traverso quella

nebbia i lampioni mandavano una luce fatta rossigna, la quale ti tornava, direi, melanconica e rimessa, e si rifletteva tristamente nel bagnato del pavimento...

E s'immagina facilmente come continuerà:

Nella strada principale d'uno dei più importanti e popolosi quartieri della città, camminava sollecito, studiatamente avvolto in un ampio e scuro mantello, un uomo, ecc. ecc.

Con queste descrizioni — un paesaggio, un individuo — si apre altresì il capolavoro manzoniano: senonchè siffatto cominciamento è in esso intonato al sèguito e all'insieme del romanzo, laddove nel Bersezio c'è non per altra ragione che per essere un modo facile di cominciare: la via battuta e trita. In un altro racconto, di argomento nobilissimo e commovente, *Il volontario di Palestro*, un giovinetto figlio di un patriota che è morto nelle giornate di Brescia combattendo contro gli austriaci, riesce nel 1859 ad eludere la vigilanza della madre, e passa il confine per prender parte alla nuova guerra contro l'Austria. La madre trova la stanza vuota, e una lettera che le annunzia la partenza. L'angoscia della madre è ritratta in tre tempi:

A questa lettura donna Aurora stette, pallida, immobile, come una statua: ma due lagrime le scendevano giù per le guancie.

Secondo tempo: il tumulto dei pensieri:

Suo figlio partito!... Non lo vedrebbe più, mai più forse!... Le fatiche l'avrebbero ucciso... E se resisteva, la battaglia!... Oh pensare alla battaglia!... Scipione là in mezzo!

Il narratore, non trovando di meglio, e non potendo continuare su questo tono, s'affretta al terzo tempo:

A un tratto la povera madre gettò un grido, si cacciò le mani tra i capelli, volle correre, non sapeva dove, ma bisognava pur facesse qualche cosa: mutò tre o quattro passi, e cadde lungo distesa sul suolo.

Il giovane è ferito mortalmente a Palestro; e lo stampino adoperato per la fine è una tomba: la tomba gentilizia, nella quale il corpo del giovane è posto a giacere accanto a quello del padre:

Per parecchi anni venne su quella tomba sempre adorna di fiori a piangere una donna tutta vestita a lutto, invecchiata più dal dolore che dall'età, e ci rimaneva finchè un robusto giovane le si accostava rispettosamente a levarnela, e ne sosteneva i passi vacillanti a rientrare nella silenziosa casa. — Era Menico, che non abbandonava la madre del suo padroncino. — Ora da molti anni la donna non ci viene più a quel sepolcro, perchè dorme ancora essa colà vicino al figliuolo; ma un uomo, oltre i cinquanta, non manca mai di ornare di fiori la tomba del *Volontario di Palestro.*

Nè rimane cosa alcuna del teatro del Bersezio: le commedie *Una bolla di sapone*, *Un pugno incognito*, *Da galeotto a marinaio*, poterono reggersi sulle scene per qualche tempo, forse anche per abilità di attori; ma sono cose insipide. È ancora talvolta ricordata con elogio l'altra commedia, che s'intitola *I violenti*, per la bella concezione dei caratteri dei tre violenti Giacomo, Gianotti e Tita, e per quella di Lolo, il ragazzo povero, deforme e pieno di cuore. Ma l'antefatto è assurdo: la trama, lo svolgimento, il moralizzamento, infantili: si veda (a. II, sc. 12) il predicozzo, che Tita infligge a Giacomo.

Non rimane nulla, ho detto; ma, nel dir così, ho tratto fuori del conto, dandole un posto a parte ed eminente, la commedia delle *Miserie d' monssù Travet*; perchè intorno a quella commedia a me sembra da accogliere senza contrasto il giudizio comune, che la considera come cosa assai bella, un'opera d'arte spontanea e fresca di verità.

Le miserie d' monssù Travet, del resto, non nacquero senza precedenti e come per caso; e si possono ritrovare i loro nessi con la storia del tempo e col carattere stesso dell'autore. Perchè, mediocre che sia la restante produzione romanzesca e drammatica del Bersezio, in quegli sforzi mal riusciti pur si

afferma l'animo di lui, onest'uomo, cittadino probo e zelante, devoto alla patria. Dei suoi racconti alcuni richiamano una certa novellistica casalinga, che fu prima coltivata nelle novelle del maestro di scuola di Cesare Balbo; e altre tentano di fare argine alla letteratura francese delle *Dames aux camélias* e dell'ultimo romanticismo. E si è già avvertito l'intento morale ed educativo, che si prefiggono quasi tutti i suoi romanzi e drammi. Il Bersezio, soldato nella guerra del 1848-9 e poi giornalista intemerato, possedeva e sentiva profondamente le solide virtù del popolo piemontese; e questa era, per così dire, la sua schietta fonte di poesia. Poesia che egli non riusciva a esplicare, impacciato dalle forme letterarie o trascinato dalle occorrenze del lavoro giornalistico; poesia che forse non si sarebbe mai manifestata, come non si manifestano tanti motivi artistici che sono appena abbozzati o sonnecchiano in fondo ai nostri animi; ma che trovò un giorno le condizioni favorevoli e lo stimolo adatto nel teatro dialettale piemontese, promosso nel 1859 dall'attore Giovanni Toselli.

Quel teatro ebbe la sua splendida fioritura per circa un decennio, dal 1859 al 1869, e poi sfiorì e inaridì, e su codesta decadenza si fecero grandi piagnistei, e se ne ricercarono le cause e se ne escogitarono parecchie in questo o quel fatto o incidente. Ma i piagnistei sono fuori luogo; perchè tutto ciò che nasce (ecco un'osservazione poco peregrina!) è destinato a morire. La fisima dell'esistenza permanente di un teatro dialettale si riaffaccia assai spesso; e si ode lamentare che lo Scarpetta abbia distrutto a Napoli la commedia del San Carlino; o che il Ferravilla abbia impedito il formarsi di un vero teatro milanese; o che il Gallina e il Selvatico non abbiano trovato continuatori pel teatro veneziano; o, infine, che non sia possibile nutrire un teatro dialettale napoletano d'intonazione seria e tragica, del quale pur ci sarebbero gli elementi nella realtà. Ma il vero è che il teatro dialettale, che per qualche tempo attrae l'attenzione, è sempre l'opera di

un determinato momento storico e di una determinata personalità artistica o di un piccolo gruppo d'ingegni più o meno affini. Passato quel momento storico, esauriti quegli artisti, è vano piangere sulla tomba: Lazaro non risorge. La commedia del San Carlino era la Napoli buffonesca degli ultimi decennî del periodo borbonico, espressa massimamente dall'Altavilla con le sue commedie di « attualità »; come quel che più tardi è parso promessa di un teatro tragico in dialetto napoletano, è stato nient'altro che l'apparizione di un artista quale il Di Giacomo. Allorchè, per inganno nato dal pregiudizio della stabilità, si volle anni addietro (nel 1890, se ben ricordo) istituire un teatro che mettesse in iscena quotidianamente commedie napoletane non buffonesche, il tentativo affogò presto nella noia. Il medesimo accadde del teatro piemontese del Toselli, il quale rappresentò un momento della vita nazionale e piemontese, e fu opera di autori drammatici che si chiamarono Luigi Pietracqua, Giovanni Zoppis, Federico Garelli, Vittorio Bersezio, e per il tempo e l'ambiente in cui si formò, si distinse nettamente dalle opere teatrali-dialettali delle altre regioni d'Italia. La materia gli veniva offerta dalla borghesia e dal popolo piemontese, e il sentimento ispiratore da una robusta ed aspra coscienza etica. Par di risentire in esso la lunga preparazione morale e civile di quella società, e la forza dell'operoso decennio che corse tra la prima e la seconda guerra dell'indipendenza.

In qual modo il Bersezio, avverso dapprima al teatro del Toselli, ne diventasse via via fautore, cooperatore e infine il maggiore e più fortunato dei suoi autori, è stato più volte narrato; ed è cosa che possiamo trascurare come appartenente all'aneddotica letteraria. A noi importa soltanto che egli, col prendere a lavorare pel teatro dialettale, riuscì a liberarsi, almeno per qualche tempo, dagli impacci e dalle male abitudini e a riempire il vuoto della sua precedente letteratura. In quel nuovo lavoro, la luce e l'armonia si fecero rapidamente

nella sua anima; e, dopo poche commedie che furono come tentativi per provare le sue forze, pervenne al suo capolavoro, alle *Miserie d' monssù Travet* (1863).

Il Bersezio dichiara che le *Miserie* erano dirette a « flagellare un difetto, maggiore che altrove nella città di Torino: quello di voler cercare un pane scarso, pagato a prezzo dell'indipendenza e certe volte della dignità personale, dagl'impieghi governativi, invece di guadagnarselo più nobilmente, ed anche facilmente maggiore, dal libero uso del commercio e dell'industria ». Ma anche qui si errerebbe se si cercasse in codesto proposito la ragione essenziale, il germe vero, del dramma. L'intenzione di deprecare l'impiegomania appare in quell'opera incidentalmente e rimane astratta; e il motivo reale di essa è la rappresentazione, fatta con commossa simpatia, della bontà, dell'onestà, della laboriosità, del sentimento della disciplina e della regolarità, di tutta quella forza etica che si assomma in monssù Travet.

Ideale che prende corpo in un individuo, e perciò realizzato con ombre e luci, con forze e deficienze, con aspetti ora serî ora ridicoli. Travet è laborioso; e poichè è tutto assorto nel suo lavoro e vuole compierlo con ogni esattezza e scrupolo, è, nelle altre parti della sua vita, un debole, dominato e non dominatore. Dominato nel suo ufficio, dove gli addossano la soma più grande e gravosa di lavoro, e lo trascurano nelle promozioni e lo trattano male, senza che egli trovi tempo e modo di rivendicare i suoi diritti o di aguzzare la mente per difendersi dai suoi sfruttatori. Dominato in casa, dove è alla mercè dei capricci della sua seconda moglie, delle biricchinerie del figlio fanciullo, della serva insolente. Egli non si ribella: « *Pasienssa!* », è la parola di conforto che dice a sè stesso a ogni nuova ondata che lo coglie ora di piccoli fastidî e ora di grosse avversità. In casa, l'unico sfogo lo fa di tanto in tanto con la figliuola avuta dalla prima moglie, Marianin, l'altra vittima: tra loro,

padre e figlia s'intendono e compatiscono. Con qual occhio egli guarda quella figliuola, che vede tiranneggiata come sè stesso, e che non sa proteggere! Una volta è istigato e costretto a rimproverarla; ma ci accorgiamo che obbedisce senza convinzione, tanto che non gli esce di bocca altra forma di rimprovero che questa: « *Eh! Tant' i 'na sento d' le bele su vostr cont* » (1). — È debole, ed è persino ingenuo: non sa maneggiare gli uomini come sanno i furbi o gli accorti. Vede, dalle occhiate che gli rivolge la moglie, che egli, nel discorrere candidamente, ha dovuto commettere qualche sproposito, ma non giunge ad indovinare quale sia stato il suo fallo; e mormora tra sè: « *A bsogna ch' i abia fane quaicduna!* » (2). Non sospetta neppur alla lontana la malignità e la beffa. Quando i suoi compagni d'ufficio, che lo credono protetto da un suo superiore pei favori che ha saputo procacciargli sua moglie, si congratulano con lui e gli profondono insolite testimonianze d'affetto tra l'interessato e il beffardo, Travet non comprende, ringrazia, è quasi commosso: « *J'avria mai pi chërdulo* — esclama, con tutta sincerità, mentre quelli gli fanno alle spalle atti non dubbî d'irriverenza, — *che sti bravi fiœui am voleisso così ben!* » (3).

Come la sua laboriosità ha per rovescio la debolezza e l'ingenuità, e cioè un lato ridicolo; così il suo sentimento della soggezione e della disciplina ha per rovescio il preconcetto di casta, l'attaccamento a quello che egli stima il suo grado sociale, cui non possa e non debba derogare. Travet non è servile o adulatore verso i suoi superiori; ma quelli sono i superiori, e perciò li rispetta ed inchina. Il suo caposezione lo ha in antipatia e lo perseguita, senza ragione

---

(1) « Ne sento delle belle sul vostro conto ».

(2) « Bisogna che ne abbia fatto una delle mie ».

(3) « Non avrei poi mai creduto che questi bravi giovani mi volessero tanto bene ».

giusta: egli non può non riconoscere che quel «*capsession*» è «*na bëstiassa unica*»; ma verso lui si conduce sempre in modo inappuntabile. Il suo capodivisione, invece, amico di famiglia della sua seconda moglie, gli è benevolo; ma Travet misura sempre la distanza che lo separa da quest'altro, e perfino non oserebbe mai raccomandarglisi o trasmettergli una raccomandazione. Quest'ossequio pel superiore, che è osservanza della gerarchia sociale, suscita in lui, di fronte a coloro che stima inferiori, l'orgoglio del posto che egli occupa in quella stessa gerarchia: ciò che egli chiama il suo «decoro», la sua dignità burocratica. E perciò rifiuta di dare in isposa sua figlia a un bravo giovane, che, essendo figlio di un fornaio, non giunge al suo «*livel*». Il suo sentimento della gerarchia si converte nel ridicolo della distinzione nobiliare; e di quella nobiltà burocratica che è insignita della papalina di seta e delle doppie maniche di percallo.

Ma l'onestà di Travet è profonda: se egli non ha molte idee, ha rettitudine, di natura e di costume, incrollabile. Ed è buono: indulgente verso la moglie, tenero verso la figliuola, paternamente ammonitore verso il giovinastro Barbarot. Non gli manca neppure una vena di sentimentalità: l'immagine di suo padre, del quale custodisce gelosamente come ricordo l'orologio, gli è sacra; e, costretto a separarsi da quel vecchio orologio per metterlo in pegno, lo bacia con le lagrime agli occhi, e non sa reprimere la trafittura che gli dà quella privazione.

Questo povero uomo timido ha, dunque, del ridicolo, ma non è ridicolo: è debole, ma non è un Don Abbondio, un vile. La sua debolezza è nelle cose piccole, non nelle grandi. E da ciò s'ingenera il suo dramma. Travet, timido, tranquillo, ossequioso, in balìa di tutti, diventa a un tratto coraggioso, violento, ribelle, si erge come padrone e s'impone agli altri. È bastato, per questa trasformazione, che egli sia stato toccato nel suo sentimento di rettitudine. È bastato

che il caposezione, non contento di far sopra di lui da tiranno, abbia mostrato di crederlo capace di transigere col proprio onore e di profittare della persona della moglie per ottenere favori e protezioni. L'ingenuo stenta a lungo a comprendere; ma, quando ha compreso, l'agnello si cangia in leone. Invano il caposezione smarrito fa appello, per raffrenarne la furia, alla sua qualità di superiore: «*Si a j'è pi gnun superior* (egli grida): *a j'è doi omini d'ij qual un a l'á ofendù l'autr gravement ant l'onor*» (1). L'esclamazione tonante: «*l'onor!*» sostituisce qui quella solita e dimessa di «*pasienssa!*». E Travet dà del «*busiard, mentitor, baloss*» al suo superiore; e, prendendolo pel petto, lo scrolla e lo fa tremare.

Dopo questa esplosione e dopo aver fatto sentire per un istante la sua volontà e la sua autorità morale sulla moglie, Travet torna al suo atteggiamento consueto. È già rassegnato alla perdita dell'impiego; egli non è un fanfarone nè un irrequieto, che sèguiti a tempestare pel torto fattogli. Cerca, anzi, di nascondere alla moglie la cagione del suo allontanarsi dall'ufficio; e, quando quella la viene a risapere, le dice con molta semplicità: «*A n' calunniavo tuti doi. Veustu ch'j' lasseissa dësonoré mia fomna e ii me cavei bianch?*» (2). Non c'è enfasi: è la parola ispirata dalla gravità dell'offesa che gli era stata fatta, e ch'egli ha respinta. E alla moglie, che si sente colpevole d'irriflessione e leggerezza e gli chiede perdono, risponde subito con la solita indulgenza, e quasi con intenerimento: «*Ti t'na peus pa gnente, povr'anima*» (3). E quando, subito dopo, la moglie, nella dolcezza del penti-

---

(1) «Qui non c'è superiore; vi sono due uomini, di cui uno ha offeso gravemente l'altro nell'onore».

(2) «Ci calunniavano tutti e due. Vuoi tu che io lasciassi disonorare mia moglie e i miei capelli bianchi?».

(3) «Tu non hai nessuna colpa, povera creatura».

mento, manda via la sarta, gli fiorisce perfino nell'animo la celia bonaria: « *A manda via la sartoira! Miraco, ma mia fomna sta volta a l'è propi cambià* » (1).

La commedia finisce lietamente, perchè deve finir così, perchè s'intitola « commedia ». E finisce con l'addio che il degno burocratico, l'impiegato modello, dà alla pubblica amministrazione: perchè così vuole la tesi che il Bersezio si proponeva d'inculcare. Tanto peggio per la pubblica amministrazione (pensa il lettore), la quale si regge per l'appunto sulle vittime come Travet. — Ma questa fine, se è l'ultimo atto, non è la conclusione del dramma. Il quale sta tutto nel completo dispiegarsi del carattere di Travet, e culmina in quel ribellarsi dell'oppresso, che sembra una rivoluzione ed è una manifestazione affatto concorde con le altre parti del carattere e che conferisce a queste il vero significato.

Con monssù Travet vivono le altre figure che si muovono intorno a lui, e che sono nate di getto, da un unico pensiero poetico: la moglie, la figlia, la serva, i compagni d'ufficio, il caposezione, il commendatore. La luce di verità, che emana dal carattere del protagonista, irraggia tutti gli altri. Nè mette conto di fermarsi a notare alcuni difetti di particolari, qualche moralizzazione inopportuna, qualche espediente istrionico, qualche artifizio nella favola. Le osservazioni di questi particolari sono state già fatte benissimo da altri (2): e a noi premeva di mettere brevemente in rilievo l'idea fondamentale della commedia del Bersezio: solo in apparenza, satira della mania degli impieghi, e nel suo intrinseco celebrazione di quella virtù che, anche nelle sue forme più semplici e modeste, fa sempre esultare l'animo umano, « qualor di lei s'avvede ».

1906.

---

(1) « Manda via la sarta! Miracolo, ma mia moglie questa volta è proprio cambiata ».

(2) Si veda lo studio di D. Orsi, *Monssù Travet* (Torino, 1893).

VIII

ALESSANDRO MANZONI E LA QUESTIONE DELLA LINGUA.

« Una bella mattina di maggio (del 1868) — scrisse umoristicamente il Carducci [1] — la nazione si svegliò tutta spaventata, che non aveva più lingua ». E ricominciò più che mai caloroso il dibattito circa quella che era o doveva essere la lingua italiana. « Veramente, non si ricominciò (osserva lo stesso Carducci): quando mai l'Italia, da che Dante le tagliò lo scilinguagnolo col Vulgare Eloquio, ha smesso di guardarsi la lingua? ». Ma quella volta la disputa era promossa e regolata nientedimeno che da Alessandro Manzoni; dal Manzoni che, come artista, taceva già da oltre un quarantennio e di rado aveva fatto, nello stesso lungo periodo, sentire la sua voce, mentre la sua gloria di giorno in giorno era apparsa più fulgida e la venerazione degli italiani circondava il vecchio poeta.

Sarebbe superfluo ricordare la parte estrinseca o aneddotica del dibattito: il quesito proposto dal ministro Emilio Broglio a una commissione, della quale era presidente il Manzoni e componenti il Carcano e il Bonghi, sul modo di « aiutare e rendere più universale in tutti gli ordini del popolo la notizia della buona lingua »; la relazione *Dell'unità*

(1) *Opp.*, III, 268-70.

della lingua e dei mezzi di diffonderla, scritta dal Manzoni, e nella quale egli riprese le idee che lo avevano guidato nella correzione del suo romanzo e che aveva esposte nella lettera al Carena del 1846; le altre scritture, dello stesso Manzoni, che vennero fuori nel 1868 e 1869 — *Lettera intorno al libro De vulgari eloquio*, *Lettera intorno al Vocabolario*, *Appendice alla relazione* — fino alla lettera ad Alfonso della Valle, che è del 1871; il *Novo vocabolario*, che fu iniziato dal Giorgini e da altri, e che doveva raccogliere la lingua modello, e solo lentamente e assai tardi, quando nessuno vi badava più, fu condotto a termine; gli altri vocabolarî, più o meno dello stesso intento e disegno, che rubarono le mosse a quello; gl'innumerevoli articoli, opuscoli e libri che si pubblicarono per più anni sull'argomento, polemizzanti in vario senso o cercanti vie intermedie; gli specialisti, che allora si formarono, della «questione della lingua»; l'intervento di filosofi e filologi, che procurarono o di elevare o di rendere più rigorosa la trattazione del problema; le opere che si composero quasi prove in atto della lingua vagheggiata (perfino il lombardo ministro Broglio volle personalmente sobbarcarsi, e fiorentineggiò con una sua *Vita di Federico II di Prussia*); e gli strascichi, che il dibattito del 1868 ebbe per lunghi decennî, ed ha ancora.

E superfluo sarebbe altresì riesporre la teoria manzoniana (la quale si può condensare nella formola che bisogna scrivere in una lingua realmente parlata, da una determinata gente, in un luogo determinato, e che questa lingua dev'essere per gl'italiani il fiorentino di Firenze); e superfluo venirne mostrando l'insufficienza e l'arbitrio. Dominava nella mente del Manzoni un concetto del linguaggio, che apparteneva piuttosto al secolo decimottavo che al decimonono: del linguaggio come di un complesso di segni sui quali si possa convenire, e che importa scegliere tra i più semplici, costanti e univoci. Di questo concetto egli traeva a fil di

logica tutte le conseguenze, non arretrando innanzi all'assurdo, come, nel correggere il suo romanzo, non si era guardato talvolta (sebbene di rado, infrenato dal buon gusto) dall'introdurre, per ismania di astratta uniformità o per ossequio al cosiddetto uso fiorentino, piccole stonature e affettazioncelle. E neppure gli oppositori di lui possedevano una migliore o diversa filosofia del linguaggio; e quelli stessi che nella questione presente si avvicinarono alla verità o la toccarono, non seppero scorgere dove propriamente si annidasse l'errore e confutarlo, tanto che dovettero chiamare in loro soccorso la luce del buon senso, che, a dir vero, li favoriva. Se un'importanza dottrinale spetta alla teoria del Manzoni, è appunto nell'avere, con lo sforzo a cui lo costrinse, spossato l'intellettualismo linguistico, che le forniva i mezzi; talchè nessuno osò ritentare più i problemi del linguaggio per la via nella quale era fallito l'acutissimo Manzoni. Alla sicurezza e baldanza di una volta successe, dapprima, lo scetticismo, e poi una sorta d'indifferenza; e infine s'intravvide che il problema dell'unità della lingua è un problema inesistente, non essendovi niente di comune tra il concetto di lingua e e il concetto di unità. Il rapporto è invece tra lingua e arte, e la questione non è di unità ma di bellezza, e perciò non risolubile con norme di carattere materiale. Pure il Manzoni era così innamorato del suo concetto di unità che, quasi, lo pareggiava a quello dell'unità politica: «Ventun anno fa (scriveva nell'*Appendice*), tra varî pareri (non erano allora, nè potevano esser altro) intorno all'assetto politico che convenisse meglio all'Italia, ce n'era uno che moltissimi chiamavano utopia, e qualche volta, per condiscendenza, una bella utopia. Sia lecito sperare che l'unità della lingua in Italia possa essere un'utopia come è stata quella dell'unità d'Italia».

Ma che cosa c'era di sotto a quella falsa teoria? Che cosa moveva il Manzoni, e i tanti che con lui giudicarono di somma importanza e urgenza il problema dell'unità della lingua?

Si trattava di una semplice fissazione, nata nel cervello stanco di un artista invecchiato o prodotta da uno spirito che fu sempre sottile e alquanto sofistico, e di un contagio che ne seguì tra i molti che sono sempre pronti a prender parte alla «questione del giorno» e a sfoggiare la loro dottrina, il loro senno e la loro acutezza? Tale spiegazione è poco probabile; e che il bisogno che conduceva a quella teoria e a quel dibattito fosse ben più serio, si avverte subito quando si ripensi alle condizioni della cultura italiana in quegli anni. E nel rispetto della cultura, e per le relazioni che la cultura ha con la letteratura, giova cercar d'intendere adeguatamente l'ultima lezione che il Manzoni dette agli italiani: una lezione di lingua, che non era poi semplice lezione di lingua.

Si potrebbe essere facilmente tratti a considerare quell'esortazione alla lingua parlata come una forma ulteriore del movimento romantico contro il classicismo, della spontaneità che si fa valere contro l'artificio, della popolarità contro la pedanteria. Ma bisogna, a mio credere, astenersi da codesto ravvicinamento: la lotta tra il classico e il romantico, o meglio tra il classicismo e il romanticismo, si aggira in altra sfera ed è destinata a non comporsi mai in modo definitivo. Perchè l'arte vera è spontaneità, che ha in sè la sua legge e il suo freno; classicità, che è insieme romanticità, e romanticità, che è classicità; e perciò è un equilibrio tra due squilibrî, i quali sono il degenerare della legge in artificio e della spontaneità in isciatteria, il classicismo e il romanticismo in senso peggiorativo. Anche ai nostri giorni c'è questa lotta; e ancora gl'ingenui sperano di redimersene in modo definitivo, sia tentando (come ora in Francia, almeno a parole) un ritorno alla poetica classicistica, ai generi netti e alle regole, sia (ed è il caso più frequente) proclamando genialità ogni cervellotica associazione d'idee e ogni rozza riproduzione della realtà e ogni sconcia successione di ritmi, e cercando di comprare così a buon mercato la divina spontaneità, che

è raro e faticoso prodotto dello spirito umano e coincide con la vera classicità.

Paulo minora sed non inepta canamus. Per intendere la genesi del bisogno, che moveva la teoria manzoniana della lingua, fa d'uopo risalire al carattere nazionale ed educativo, che ebbe la scuola romantica italiana e manzoniana, in contrasto col romanticismo di altri paesi, il quale mirava invece alla prosa poetica, al pittoresco e alla lingua ricca, e si opponeva, in Germania e in Francia, all'impoverimento fantastico e verbale, che era stato effetto dell'intellettualismo del secolo decimottavo. Questa reazione, in Italia, era stata compiuta quasi senza esplicita lotta, per la forza poetica della nostra gente, che, dopo una lunga arcadia cantante, e una breve arcadia insegnante e ragionante, risalì al cielo della poesia coi *Sepolcri* del Foscolo e i *Canti* di Giacomo Leopardi. Ma la scuola manzoniana (o scuola moderata, come fu denominata dal De Sanctis) attese invece a incarnare in forma artistica una rinnovata religione, una più viva e pratica morale, a divulgare le cognizioni storiche, a provvedere all'educazione del popolo, a diffondere dappertutto lo spirito nazionale. E nella questione dell'unità della lingua, che, dopo una lenta preparazione, s'intensificava e concentrava nel dibattito di quegli anni, si trattava ancora di ciò: di educazione del popolo e d'italianità. Per questo motivo il Manzoni e i suoi (con mancanza di logica apparente e con pienezza di logica reale) tennero sempre fuori della loro considerazione, e fuori della legge dell'unità linguistica, non solo la poesia, ma la prosa poetica e oratoria e l'alta prosa storica; ed ebbero l'occhio quasi esclusivamente alla prosa della conversazione ordinaria, dei discorsi, dei trattati, delle lettere, dei racconti, dei libri educativi e divulgativi, delle discussioni, e simile.

È certo, parlando empiricamente, che a queste forme di prosa, come sconvengono in genere lo stile sostenuto, l'enfasi,

il lirismo, la raffinatezza, la pompa, sconvengono altresì la lingua remota dall'uso comune, il latinismo, l'esotismo, il vocabolo letterario, il dialettismo: tutto ciò, insomma, che mostra negli scrittori la tendenza verso certi effetti particolari, che non rispondono all'intento generale dei loro discorsi e delle loro scritture, e distraggono da questo, ed allontanano o infastidiscono chi si era fatto a leggerli e ad ascoltarli per apprendere ciò che essi promettevano d'insegnare, e non già per ammirare la loro virtuosità o le loro effusioni poetiche. E gli scrittori che hanno codesti vizî, mentre dimenticano la generalità dei lettori ai quali pur vorrebbero o dovrebbero rivolgersi, si chiudono in sè, nella propria regione o scuola, o nella speciale società dei letterati, e non costituiscono una « letteratura nazionale », non producono un complesso di opere letterarie che circolino rapidamente e beneficamente nelle più varie parti e classi della nazione. Inoltre, i letterati non amano ciò che è particolare, preciso, prosaico; e la loro lingua, ricca di nomi astratti e generici, è povera di quelli specifici e concreti, e sarebbe nell'impaccio se dovesse intrattenersi con un uomo del popolo circa i molteplici oggetti e strumenti che questi, vivente tra le cose e non tra le astrazioni, nel lavoro e non nell'ozio, ha in quotidiana pratica.

Quali consigli si potevano dare, quali rimedî raccomandare contro codesta viziatura della prosa corrente e della lingua onde era materiata? È evidente che si doveva inculcare la lingua d'uso, e cioè di uso comune e quotidiano e familiare, e la lingua unica o una, di carattere nazionale, e di uso effettivo o valevole in tutta Italia.

Erano consigli e rimedî, il cui significato e utilità non può scorgersi se non sul terreno pratico e storico, guardando cioè ai mali che procuravano combattere. E questi mali sussistevano realmente in Italia, quantunque si fossero assai attenuati nel corso del secolo decimonono. Attenuati per un

verso, perchè lo spirito italiano era diventato più serio; ma in qualche parte rafforzati per effetto del purismo, il quale, combattendo lo scrivere scolorito e francesizzante del secolo precedente, aveva rimesso in onore viete forme di periodo e di lingua, il che toglieva alla ordinaria prosa italiana scioltezza e vivezza, e le manteneva un certo tono di solennità accademica, ridicola perchè fuori luogo, e di decoro elegante, noioso perchè vago e vuoto.

Quel rimedio il Manzoni chiuse nella sua formola della lingua realmente parlata e parlata in Firenze; dove «lingua realmente parlata» e «Firenze» erano due simboli o miti, posti a designare l'esigenza di una lingua non turbata da virtuosità letterarie, ricca di determinazioni concrete, di pronta intelligenza ed efficacia per tutti gli italiani. Il parlare come si parla quando si pensa alle cose e non alle parole, non è forse quello in cui, per l'appunto, si trovano le parole giuste? E Firenze non è stata la patria della nostra prima e grande letteratura, e quel popolo non possiede, per disposizione naturale o per lenta formazione storica, un senso della distinzione e precisione linguistica, assai maggiore di quello di altri popoli d'Italia? L'una e l'altra determinazione erano, dunque, adattissime a servire da simboli per l'indirizzo che si voleva inculcare. Naturalmente, la lingua parlata è buona quando è buona, e la fiorentinità è adatta quando è adatta; vale a dire, la formola manzoniana, stretta dappresso, o si mostra falsa, o si vuota di ogni contenuto. Nella prima parte, essa offre una tautologia (il parlare bene è il parlare bene); nella seconda ricorda un fatto storico e non enuncia una legge (la lingua comune italiana è, nel suo complesso, fiorentina). La legge, che si promulgava al sèguito del riconosciuto fatto storico: «ma poichè i nove decimi o i novantanove centesimi della lingua comune italiana coincidono con la lingua di Firenze, da Firenze bisogna attingere anche l'altro decimo, in cui c'è divergenza» — è arbitraria e assurda, perchè nè l'uso

fiorentino è qualcosa di unico e di fisso, nè c'è ragione alcuna razionale di imporlo, non essendo razionalità l'aritmetica dei nove decimi o dei novantanove centesimi. Il Manzoni, e peggio i suoi seguaci, ebbero il torto (derivante dalla già accennata fallace dottrina filosofica del linguaggio) di fraintendere, assumendoli in senso materiale, i due simboli, che avevano foggiato; e di mettersi a predicare, p. e., che, poichè quelle due strisce di panno con le quali si sorreggono i bambini per avvezzarli a camminare, a Firenze si chiamano *falde*, a Siena *dande*, a Pisa *lacci*, ad Arezzo *caide*, a Lucca *cigne* (e a Napoli *retinelle*), è peccato contro la ragione umana non chiamarle, costantemente, *falde*. Ma noi sappiamo che codesti fraintendimenti e pedanterie (la pedanteria è materializzamento), in cui cascano i ritrovatori stessi di una verità o di un'utilità, e più ancora i loro seguaci, sono inseparabili da ogni movimento d'idee e di azioni; e perciò, stornando l'occhio da ciò e volgendolo alla sostanza dell'apostolato linguistico del Manzoni, riconosciamo che esso fu un'ultima e buona battaglia, data per la cultura italiana contro il letteratume, che è incultura, e per l'arte contro la gonfiezza, che non è arte.

Così accadde che la teoria manzoniana, fallita nel campo teorico, si mantenesse in quello pratico della cultura, e concorresse a promuovere un modo di scrivere più semplice e svelto, più generalmente italiano, più prossimo alla vita, in tutte quelle forme di prosa in cui si lamentavano i vizî che si son ricordati. E se restò quasi senza efficacia (perchè non poteva averla) sulla poesia e su alcune particolari forme di prosa, e se non impedì (e non poteva impedire) nella novellistica i dialettismi napoletani o lombardi o siculi, e il rifiorire in varie parti d'Italia di una squisita arte dialettale, fu efficacissima nei libri di carattere didascalico, pratico e politico, e altresì nel giornalismo, che, alcuni anni dopo, ebbe un modello di urbanità stilistica e linguistica nel *Fanfulla*. La fiorentinità di stile, cioè la forma nitida e garbata,

e di lingua, cioè il discernimento nell'uso delle parole, entrò come elemento nella nuova cultura italiana — come uno degli elementi, di certo, e non come guida unica e criterio superiore; — e il Manzoni trionfò, non in ciò che aveva chiesto nelle sue formole, ma in quello che aveva voluto nel suo intimo e inconsapevolmente. Lo stile e la lingua accademica o preziosa disparvero quasi del tutto dalla prosa corrente. E solo nell'ultimo ventennio o quindicennio si nota, da capo, un parziale ritorno a ciò che il Manzoni aveva distrutto; e colui, che ha avuto la potenza di render vani in parte per gl'italiani gli effetti dell'ultima azione educativa di Alessandro Manzoni, non è stato il Carducci (così popolaresco talvolta nei suoi pigli), ma il D'Annunzio, creatore di una nuova pettoruta prosa letteraria, la quale, seguendo l'esempio di lui, si adopera ora per esprimere le cose più semplici, modeste ed ovvie, e fa mostra di sè non solo nei libri, ma negli articoli dei giornali, nelle lettere e perfino (che è da notare, perchè accresce la spesa!) nei telegrammi. E dovremo aspettare un nuovo Manzoni, che ammonisca gl'italiani, non più a chiamare «*barba* la barba e non *l'onor del mento*», ma a non chiamare, a mo' d'esempio, una frotta di sigaraie scioperanti una «teoria di fanciulle», o un monello un «efebo», e a non indossare paramenti pontificali per descrivere alla gente una gara di regate e di automobili?

Comunque, a quei tempi, la battaglia che si aprì col nome e nel nome del Manzoni, aiutò il pensiero italiano a liberarsi da certi persistenti impacci tradizionali, e a procedere succinto, come si conveniva a chi doveva essere ormai operaio di civiltà e non pomposo e cerimonioso cortigiano od ozioso accademico. E per un altro rispetto il programma linguistico manzoniano (non già nella proposta «specifica» del fiorentinismo, ma nella sua tendenza generica) trovò rispondenza nelle condizioni della società italiana di allora. L'entusiasmo patriottico, che aveva avuto la sua poesia e la sua azione,

era letterariamente esaurito. Da molti, e quasi potrebbe dirsi generalmente, si avvertiva il bisogno di volgersi a problemi più ristretti e meglio determinati, di studiare e conoscere le varie classi sociali e le varie regioni d'Italia nel loro carattere e costume, di guardare in faccia la vita che si vive ogni giorno, di rappresentare le passioni nella loro mediocrità, l'amore qual è nel suo svolgimento consueto, l'uomo com'è d'ordinario, nel bene e nel male, e misto di bene e di male. Si era stanchi e increduli di amori fatali, di passioni travolgenti, di delitti orrendi e di eroismi sublimi: bramosi di evitare così la zona torrida come quella algida, e di rifugiarsi nella temperata. Si aspirava a creare la lirica di tono basso, la novella borghese e popolana, il dramma che rispecchiasse la società italiana. Questa disposizione d'animo richiedeva stile tenue, parole comuni, una più precisa determinazione del vocabolario tecnico della vita domestica e quotidiana: per l'appunto, le cose medesime che, mosso da intendimenti alquanto diversi e proponendo mezzi suoi proprî, cercava il manzonismo. A ogni modo, manzonismo linguistico e borghesismo artistico dettero, durante alcuni anni, il carattere prevalente alla letteratura della nuova Italia.

1911.

IX

EDMONDO DE AMICIS.

Manzoniano e borghese fu il primo scrittore di larga popolarità nazionale, che si formò dopo la rivoluzione unitaria: il De Amicis. — Si era negli anni fra il 1866 e il 1870; si usciva da una serie di guerre; e mentre gli animi pur guardavano a Roma che ancora mancava all'Italia, il nuovo stato veniva prendendo il suo assetto. Simbolo vivente di esso era il giovane esercito italiano, nel quale per la prima volta si trovavano riuniti italiani di tutte le regioni, e che già aveva le sue memorie gloriose e dolorose: le vittorie del 1859 e del 1860, l'aspra lotta contro la reazione e il brigantaggio, il valore sfortunato del 1866. Il De Amicis, allora poco più che ventenne ed ufficiale dell'esercito, cominciò a mandar fuori, prima in un giornale militare e poi un po' da per tutto, articoli e bozzetti concernenti la vita militare e le aspirazioni di quei giorni: scritti che lo resero presto noto, gli procurarono lodi ed incoraggiamenti, ed ottennero insomma un incontro grandissimo. Che cosa è questa sua prima produzione letteraria, raccolta nei volumi: *La vita militare, Ricordi del 1870-1871, Novelle?* Qual atteggiamento, quale spirito vi rivelava l'autore? Che cosa aveva sentito ed osservato, che moveva la sua arte?

Noi, che rileggiamo dopo tanti anni, vediamo subito che il De Amicis, in tutti quegli scritti, prendeva la penna a servigio di alcune idee determinate. Quei suoi bozzetti, quelle

sue novelle sono, in fondo, apologhi. E la morale dell'apologo sta nell'affermare i vincoli che debbono stringere l'esercito alla nazione e questa a quello, nello scoprire sotto la divisa del militare e tra le durezze della disciplina e della caserma il cuore dell'uomo e del cittadino. In altri scritti, è la voce del partito liberale moderato, che voleva abolire il potere temporale, serbando insieme il rispetto dovuto alla religione; in altri, è la sollecitudine del patriota innanzi a certi screzî che si manifestavano, o si temevano, tra le varie popolazioni d'Italia; in altri ancora è l'uomo da bene, che guarda con occhio simpatico l'opera che allora s'iniziava nel campo della istruzione popolare. Nella *Vita militare*, un bozzetto: « L'ordinanza », descrive l'affetto contenuto e profondo tra un ufficiale e un semplice soldato; « Il coscritto » ammonisce i nuovi soldati perchè non si ribellino e inveleniscano pel tono aspro, pel contegno duro dei loro superiori, che assai li amano; « Una medaglia » continua lo stesso motivo e vi aggiunge la tenera immagine della madre del soldato, immagine che ritorna con effetto sicuro in parecchi altri bozzetti; « Una sassata » biasima la folla che nei tumulti di città insulta il buono e povero soldato; « L'ufficiale di picchetto » mette sott'occhio le conseguenze e i rimorsi di una mancanza al dovere regolamentare; « Il figlio del reggimento » è un idillio di affetti paterni in mezzo alle fatiche del campo e della guerra; « Carmela », « Un mazzolino di fiori » sono altre storie e aneddoti di gentilezza soldatesca. I parecchi racconti di azioni militari e di morti sul campo congiungono sempre l'eroismo alla bontà ed alla tenerezza: molte pagine vengono dedicate a raccontare l'opera pietosa e civile dell'esercito durante l'epidemia colerica del 1867. Pagine come queste ultime, che sono addirittura di storia, costituiscono la maggior parte del volumetto *Ricordi del 1870-71*. « È un libro (dice l'autore nella prefazione) in cui si parla di patria, di guerra, di studî, e se ne parla con ardore e fede giovanile: però, lo dedico ai

giovani, colla speranza che lo leggeranno non senza giovamento: in varia forma, esso non dice ai lettori che una cosa: — Ama il tuo paese e lavora ». Vi si descrive la battaglia di Solferino e San Martino; l'inaugurazione degli ossarî dei tre eserciti su quei campi sanguinosi, dal che l'autore trae occasione a effondere il suo sentimento di umana simpatia; l'entrata e i primi giorni dell'esercito italiano in Roma. Vi si dà un addio alla capitale provvisoria, Firenze, cercando in pari tempo di spianare qualche dissidio tra piemontesi e toscani; vi si manifestano sentimenti gentili verso l'antica alleata, la Francia, per le sue sventure del 1870-71. La premiazione degli alunni delle scuole di Firenze, l'istruzione delle donne, la diffusione della cultura moderna, osservazioni e problemi rurali, formano gli argomenti dei restanti scritti. Le *Novelle* sono tutt'altro che vere novelle: possono dirsi novelle « esemplari ». Quella che s'intitola « Camilla » ammaestra con l'esempio tremendo della punizione di un tale che ha tentato di sottrarsi all'obbligo militare. Compaiono in essa il cattivo soldato, intinto di mala democrazia, il quale calunnia e scredita l'esercito e semina l'odio; il vecchio cappellano militare, che sente e fa sentire tutto ciò ch'è di nobile nella vita del soldato; il giovane di carattere indocile ma non perverso di natura, il quale pende incerto tra le passioni e il dovere, e tra le opposte suggestioni di coloro che lo circondano. « Fortezza » celebra la costanza eroica di un carabiniere, preso e torturato dai briganti. « Un gran giorno » sogna la conciliazione spontanea del papa con gl'italiani, entrati in Roma, e la confusione e la rabbia impotente dei clericali gesuiteggianti. « Furio » è una serie di osservazioni ed esempî relativi all'educazione degli adolescenti; « Alberto », la vecchia storia dell'innocenza ingiustamente sospettata, e infine riconosciuta e trionfante. E così via.

Tutte queste intenzioni e ammonimenti morali sono frammischiati e inondati da copiose descrizioni ricche di vi-

vacità e di brio. Il De Amicis descrive le marce dei soldati sotto il sole implacabile o nella notte stellata; gli episodî di battaglia ai quali ha preso parte o che gli sono stati raccontati; l'aspetto dei campi; affetti familiari; folle e tumulti; cameratismi e capestrerie di giovani ufficiali; spettacoli di desolazione; tipi comici. Sono descrizioni precise, limpidissime, come preciso e limpido è sempre il suo stile, che sembra rivolgersi perpetuamente a un uditorio popolare e giovanile. L'autore non si appassiona troppo alle cose che descrive e vi si tiene di sopra, intento alle idee che vuol inculcare; donde alcunchè di semplicistico e di prosaico. Nessuno dei suoi personaggi o delle sue commozioni, nessuna di quelle tante descrizioni lascia sentire un centro poetico generatore. Artista nei particolari, il De Amicis è moralista nel disegno e nell'ispirazione. E come la sua arte non è profonda e indipendente, così anche il suo pensiero non esce dall'ovvio, dal comune, dal facilmente accettabile, anzi dall'accettato. Le sue idee le trova nell'ambiente: sono le idee dei ben pensanti, la morale sana ma della vita spicciola, che si presenta come assioma e non come problema. E, se è uno scrittore di edificazione patriottica, non ha per altro mente politica. E se, infine, tanto s'interessa all'esercito e tanto ne discorre, pure la vita militare e le sue ansie e lotte non destano in lui nessuna di quelle burrasche che suscitarono, per esempio, in un altro militare ed artista, in Alfredo de Vigny, l'autore di *Servitù e grandezza militari*.

Ma anche l'ovvia morale, la psicologia delle situazioni ordinarie, l'osservazione della vita di tutti i giorni, debbono avere i loro scrittori. E se la Musa del De Amicis non è una delle divine Pieridi e nemmeno quella dell'alta filosofia, è pur sempre una signora rispettabile: è la bonaria Musa della Pedagogia. — Ma, entrati gl'italiani in Roma, distolta l'attenzione e l'interessamento universale dall'esercito, compiuta in quella sfera la sua missione educatrice, il De Amicis

si ritrovò, per qualche tempo, senz'altro da dire. Le sue attitudini descrittive e artistiche si erano addestrate: egli aveva fatto lunghi studî di lingua parlata in Toscana e spogli di vocabolari, e, studiando le parole, aveva imparato anche oggetti ed aspetti di cose: si era esercitato a mettere in forma chiara e precisa tutto ciò che gli passava ogni giorno innanzi agli occhi. Come occupare ormai queste sue facoltà descrittive, prive di scopo? E come rispondere (diciamo pure) all'aspettazione del pubblico, che chiedeva a lui altri libri onesti e dilettevoli, simili a quelli che aveva già tanto gustati? Se il De Amicis fosse stato agitato da un demone artistico, avrebbe dato vita a quelle irresistibili suggestioni, e poi taciuto come sanno tacere gli artisti forti. Se fosse stato un pensatore, avrebbe continuato a lavorare sui problemi che la realtà offre al pensiero. Ma egli era, invece, nient'altro che un moralista, un educatore, cui veniva meno, pel momento, la materia, se non l'uditorio. Descrittore in ozio, eccolo in giro *quaerens quem devoret*, ossia *quid describat*. E pei descrittori in ozio c'è sempre pronto il «libro di viaggio».

Io non parlo del libro di viaggio ch'è lavoro di geografo, di storico, d'etnografo, di naturalista: libro in cui i risultati raggiunti in una varia ricerca vengono esposti nell'ordine biografico nel quale si sono presentati al ricercatore, ch'è, in quei casi, un viaggiatore. E non parlo neppure del libro di viaggio dell'erudito o del critico d'arte, sottospecie del precedente, nel quale si espongono i frutti di un'esplorazione letteraria o archeologica, e si studiano sui posti in cui si trovano, nei paesi che le vide sorgere o dove fortuna le balestrò, le opere dell'arte figurativa, riattaccando le osservazioni a problemi storici o a sistemi teorici. Nè, infine, alludo a quelle effusioni liriche o satiriche di anime artistiche, di uno Sterne o di uno Heine, che estrinsecamente assumono la forma di frastagliata narrazione di viaggio. Ma chi non è nè erudito nè poeta, ed ha alcune doti di compilatore e

altre di garbato e vivace scrittore, può sempre mettere insieme alcuni volumi, più o meno dilettevoli a leggere, col raccontare qualche suo viaggetto fatto con la guida Baedeker alla mano, variando la narrazione con aneddoti, accaduti o inventati, con riassunti storici, con descrizioni di luoghi e di persone. Anche qui la Musa ispiratrice non è nè l'alta fantasia nè l'alta scienza: è l'intento d'istruire, di « fare il libro », di porgere una lettura la quale, per incidente e senza parere, qualcosa insegni sui costumi, il paese, l'arte straniera.

Così il De Amicis non fu cercato dal suo argomento ma ne andò egli in cerca, come tante volte ingenuamente ci confessa, parlandoci, e in questi e in altri libri, dei suoi impegni con gli editori, del taccuino sempre aperto per le note da prendere, del suo impensierimento per ciò che dovrà pure scrivere. E viaggiò dapprima la Spagna; andò poi in Olanda, a Parigi, a Londra; accompagnò l'ambasciata straordinaria italiana presso l'imperatore del Marocco; visitò, infine, Costantinopoli. Ciascuno di questi viaggi produsse un libro: *Spagna*, *Olanda*, *Ricordi di Parigi*, *Ricordi di Londra*, *Marocco*, *Costantinopoli*: libri che hanno, su per giù, gli stessi caratteri del ciclo militare patriottico. Come nei primi non era profondità di pensiero morale, così nei secondi al De Amicis fanno difetto la cultura dello storico e il fiuto dell'osservatore politico che sappia intuire e penetrare le condizioni economiche, morali, sociali, intellettuali di un popolo. Per alcuni dei paesi da lui visitati discorre molto di arte; ma l'arte egli non vede se non come letterato che narra vite di artisti ed espone i soggetti delle loro opere, ed ammira perchè ha appreso che si tratta di cose ammirevoli: gran calore di stile entusiastico, intelligenza critica scarsa. Storia, condizioni sociali, arte serbano nei suoi libri l'aspetto del raccogliticcio, messo in capitoli e digressioni, somministrato col cucchiaio a quei lettori che s'infastidiscono facilmente. Il primo capitolo dell'*Olanda* è un lucido

riassunto della storia tellurica di quel paese strappato quasi al mare; e termina: « Tutte queste cose io rivolgevo in mente per stimolare la mia curiosità, una bella mattina d'estate, ad Anversa, salendo su un bastimento che mi doveva condurre per il corso della Schelda nella Zelanda, ch'è la provincia più misteriosa dei Paesi Bassi ». Qui la situazione psicologica è poco coerente, perchè salire su un bastimento con un riassunto geografico nel capo, come se si andasse all'esame ginnasiale, non sembra molto spontaneo; ma l'espediente pedagogico è trovato. E, per attirare la curiosità e la meraviglia, il descrittore esagera gli oggetti che ha contemplato. Chi ha percorso qualcuno dei paesi descritti dal De Amicis, fresco della lettura dei suoi libri o portando questi con sè, ha potuto scorgere ciò che contengono di esagerato e manierato. Superiore agli altri per esattezza è forse il *Marocco*, che beneficia del vantaggio che si ottiene dal viaggiare in comitiva, dallo scambio delle osservazioni e come dal controllo collettivo dei compagni. È superfluo poi dire che tutti questi libri offrono i soliti pregi di forma del De Amicis, e che vi si leggono impressioni e riflessioni delicatamente esposte, descrizioni vivaci e aneddoti narrati con grazia. Ai libri di viaggio sono da riattaccare i *Ritratti letterari*, che raccontano visite fatte al Daudet, allo Zola, all'Augier, al Dumas, al Deroulède, al Verne, al Sardou, al Ruffini, al Castelar, e ad altri. E allo stesso periodo di produzione, appoggiata sulla storia, la geografia e la biografia, appartiene il libro *Alle porte d'Italia*, che descrive città, castelli e campagne del Piemonte, Pinerolo, Fenestrelle, le valli dei Valdesi, la ròcca di Cavour, intrecciandovi i ricordi dei casi storici colà accaduti.

Al termine di questo lungo ciclo di viaggi e di varia letteratura, il De Amicis, fatto più maturo d'ingegno, tornò alla sua ispirazione originaria, all'osservazione morale: e vi tornò con miglior metodo, lasciando in disparte e novelle e

bozzetti e racconti di qualsiasi sorta. L'opera capitale, ch'egli scrisse allora, furono i due volumi intitolati *Gli amici*. Non è opera di fantasia e d'individuazione; e neppure bisogna cercarvi un *De amicitia*, un trattato filosofico sull'amicizia. « Non intendo parlare (scrive l'autore) dell'amicizia ideale; ma di quella povera amicizia di tutti i giorni, incerta come il tempo, mobile come l'aria... E così intendo per amici non solamente quelli che meritano, ma tutti coloro cui sogliamo dare questo nome, e coi quali intratteniamo l'apparenza dell'amicizia... Sono questi gli amici, che voglio provarmi ad analizzare e a dipingere ». Il De Amicis dà una serie di medie o di tipi, classificando alla buona, non imponendo mai nomi ai personaggi di cui tratta, i quali debbono restare per lui, così, a mezz'aria, tra l'astrazione e l'individualità. E sfilano, l'uno dietro l'altro, l'amico « domatore », il diplomatico, quello che si fa assorbire, il geloso, il gelato, l'esplosivo, il brutalmente sincero, il pesante, il paciere, il villano, il mefistofelico, l'amico onorario, il camaleonte, quello trasformato dal matrimonio, l'odioso e odiato, l'amico del dì di festa, l'amico buffone, l'amico birbante, l'amico « superiore », l'amico che ha l'egoismo dell'ingegno, l'amico decaduto e ignobile. E segue la rassegna delle amiche, con la congiunta analisi delle difficoltà che si frappongono all'amicizia tra uomo e donna, e con le descrizioni del facile transito dall'amica all'amante, dell'amica che resiste a questo passaggio e ch'è quella in cui il senso del comico prevale all'affetto, e dell'unica amica possibile, quella dai capelli bianchi. Analizza quindi le situazioni, il formarsi e il rompersi delle amicizie, gli alti e bassi, i piaceri e i tormenti, l'orgoglio, la maldicenza, le discussioni, le corrispondenze epistolari, le disgrazie, le morti; ed ancora i parenti degli amici, gli amici lontani, l'amica straniera, gli amici ignoti. « Non faremo certamente un lavoro inutile (scrive l'autore). Frugando in tutti gli angoli del nostro cuore, ridesteremo

fantasmi di amici lontani, emozioni d'infanzia, casi dimenticati della nostra prima giovinezza, ricordi di debolezze e di torti nostri, che ci erano fuggiti di mente da lunghissimo tempo, e che ci faranno conoscer meglio noi stessi. Rimestando i nostri dispetti e i nostri rancori, analizzando i nostri piccoli tormenti di tutti i giorni, di alcuni ci apparirà in modo la meschinità e l'insensatezza, che faremo uno sforzo per liberarcene; e di altri, nell'atto stesso che ne scopriremo il ridicolo, ci troveremo sciolti senza fatica... ». Il libro arieggia l'*Osservatore* del Gozzi e i modelli inglesi di esso. Il punto di vista è quello dell'uomo di cuore, di senno, di esperienza: il lettore vede chiaro in alcune situazioni, che, per la stessa loro frequenza e familiarità, gli rimanevano, in più parti, oscure. Il De Amicis vi si presenta nella sua più schietta natura, gettata ogni maschera e ogni fronzolo fantastico e letterario.

Agli *Amici* si legano scritti minori dello stesso genere, tra i quali la conferenza sul *Vino* (1881) e l'altra sulla *Lettera anonima* (1895). E non ci fermeremo sul *Cuore*, pubblicato da lui nel 1886 e destinato agli alunni delle classi elementari superiori, libro fortunatissimo e di fortuna meritata, se non per notare che, con esso, il De Amicis iniziò il passaggio dallo studio della vita borghese e delle classi colte alla vita del popolo. Così egli allargava l'àmbito della sua opera educatrice, pur senza mutare sostanzialmente il carattere già rivelato nei suoi scritti precedenti. E uno dei problemi più gravi del popolo della nuova Italia, l'emigrazione sempre crescente, forma oggetto del suo libro successivo, *Sull'Oceano* (1889). È il racconto di una traversata da lui fatta dall'Italia all'America con un piroscafo, che portava un migliaio e mezzo di emigranti. Alla vita gaudente e leggiera e pettegola dei passeggieri della prima classe l'autore contrappone il triste, commovente, straziante spettacolo della poveraglia dell'ultima classe, carne d'Italia gettata sul mercato straniero.

Per un altro verso, le condizioni del popolo portarono il De Amicis ad osservare la scuola popolare e le sorti dei maestri elementari. Scrisse sul proposito novelle, bozzetti, articoli, discorsi: *La maestrina degli operai*, *Un dramma nella scuola*, *Amore e ginnastica*, *Il libraio dei ragazzi*, e tanti altri; e un intero e grosso volume: *Il romanzo di un maestro* (1890). In quest'ultimo, egli si fa ad esporre tutte le questioni didattiche, morali, politiche, sociali, che si connettono alla vita del maestro. Come in *Cuore* aveva narrato un intero anno scolastico di un alunno di terza classe di una scuola municipale d'Italia, così in questo *Romanzo di un maestro* narra i primi anni della carriera di un maestro: alle esperienze, che costui viene facendo di proprio, si aggiungono quelle che gli son riferite dai colleghi coi quali s'incontra o che gli rendono visita, e dalle lettere che gli giungono da altri colleghi di altre parti d'Italia. Con la consueta bravura, il De Amicis enumera e rappresenta tipi svariatissimi di maestri e maestre, di rustici sindaci ed assessori comunali per la pubblica istruzione, d'ispettori e d'ispettrici, di scolari e famiglie di scolari, e poi nomine e revoche di maestri per cura dei consigli municipali, angherie e soprusi dei tirannelli locali, aiuti e abbandoni da parte delle autorità scolastiche, esami, premiazioni, corsi di perfezionamento, e così via. Vi è spremuto il succo di non so quanti giornali scolastici; la cronaca giornaliera riappare composta in un quadro abilmente spartito e colorito. È stato notato in questo romanzo qualcosa di zoliano. E zoliana suona la chiusa, che ritrae i pensieri e i sentimenti del protagonista, dopo che egli, tra una folla di maestri accolti d'ogni dove, ha assistito in Torino, nelle vacanze, a una serie di conferenze pedagogiche:

E le ultime parole del provveditore gli risonavano in mente. Sì, egli apparteneva ad un esercito, e poteva andar altero d'appartenervi. Quest'esercito aveva dei difetti, ma erano i difetti del suo paese: era mal armato, mal nutrito, ma ciò tornava più a

sua gloria che a sua vergogna; e c'erano nelle sue file dei soldati inetti e pusillanimi, come in tutti gli eserciti; ma, nel nome di Dio, c'era anche una legione d'eroine e d'eroi, davanti ai quali qualunque più nobile fronte si sarebbe potuta scoprire... E anch'egli vedeva i suoi ragazzi, e quelli di tutti i suoi colleghi delle conferenze, e quelli di tutti gl'insegnanti d'Italia, una moltitudine che copriva la vastissima campagna punteggiata di lumi, ondeggiando fin dove arrivava lo sguardo ed empiendo il cielo d'un mormorio immenso d'oceano, milioni di piccoli visi e di piccole mani che si tendevano verso di loro e chiedevano luce, bontà, protezione, amicizia; ed egli prometteva questo e lo giurava dal profondo dell'anima, ingigantita in quell'ora da un sentimento di paternità che abbracciava tutta la nuova generazione della sua patria...

C'è dello Zola, senza dubbio; ma, per l'appunto, dello Zola apostolo, degli ultimi romanzi.

E di qui nasce il De Amicis socialista. Egli fece pubblica adesione al partito socialista nel 1891, nel fervore suscitato in Italia dal Turati, il quale, con la sua *Critica sociale*, introdusse e rese familiari presso di noi le idee del socialismo tedesco, e con la forma intellettuale che seppe dare o serbare a quel movimento, attrasse molti «intellettuali», artisti e professori. Ci fu allora chi si mostrò diffidente: nella principale rivista socialistica tedesca si ricordò che il neoconvertito era quintessenza di borghesismo, che era stato il novelliere del militarismo, che la sua conversione era avvenuta senza lotte interne, senza contrasti profondi, che nasceva forse dal bisogno di rinnovare il proprio materiale letterario (1). Scrittore militarista il De Amicis? l'autore di libri sulla vita militare privi di ogni entusiasmo per la guerra, nei quali il soldato veniva ridotto a popolo e borghesia, tra gli applausi della meno militaristica nazione del mondo qual'è l'italiana? il

(1) Cfr. *De Amicis und sein Sozialismus*, nella *Neue Zeit*, anno X (1891-92), n. 46.

mite descrittore dell'esercito dell'Italia riunita, nato o rigenerato nella rivoluzione? E quale tragica conversione doveva egli compiere, egli che non aveva mai avuto un rigido e personale sistema d'idee politiche ed economiche al quale potesse ribellarsi, ma soltanto un animo affettuoso ed amante del bene, cui dava ormai sfogo nella nuova materia che aveva fermata la sua attenzione? Il socialista De Amicis fu il vecchio De Amicis: sebbene lo scrittore avesse fatto progresso, i bozzetti operai furono la continuazione dei bozzetti militari. E nei primi anni d'ardore socialistico compose discorsi, conferenze, novelline, apologhi per fini di propaganda: *Osservazioni sulla questione sociale*; *Lavoratori, alle urne!*; *Il primo maggio*; *Per l'idea*; *Ai nemici del socialismo*. Ma non è forse senza ragione che l'opera da lui promessa col titolo: *Il primo maggio*, tante volte annunziata, non abbia mai veduta la luce. Nel socialismo, troppi e troppo complicati problemi di filosofia e di morale e di diritto e di economia e di storia e di tecnica si addensavano e si addensano; e nè l'ingegno del De Amicis era atto a dominarli, nè gli ammaliziati socialisti italiani, istrutti all'aristocratica e disdegnosa scuola critico-satirica del Marx, erano un pubblico di facile contentatura.

Del libro abbozzato qualcosa forse fu rifuso nell'ultima grande opera del De Amicis, *La carrozza di tutti*. La sua cattedra di educatore è qui trasportata sopra una carrozza di tranvai. Il libro è costruito alla buona, come i libri di viaggi, come gli *Amici*, come *Sull'Oceano*, *Cuore*, *Il romanzo d'un maestro*. È un diario di dodici mesi di osservazioni fatte intorno a personaggi svariatissimi di tutte le classi sociali e di tutti gli umori, nei quali gli accade d'imbattersi sulle linee dei tranvai di Torino e di cui viene indovinando i temperamenti e le consuetudini e il modo di pensare dagli atteggiamenti e dalle parole, sorprese a volo. Un caleidoscopio: i due giovani brutti, poveri, timidi, che s'amano e si sposano per compassione l'uno dell'altro; il cocchiere di tranvai, che non

ha altro paradiso innanzi agli occhi se non la colazione e il pranzo; la vecchia contadina, che ha il figliuolo prigioniero in Africa; la giovinetta dal profilo verginale, che è studentessa di medicina; i tranvaiofili; gli erotomani, frequentatori di tranvai; il giovinotto che cerca moglie sullo stesso veicolo; il fattorino politicante e guerrafondaio; la moglie dell'impiegato e il capitano di fanteria, che si dànno colà i primi appuntamenti amorosi; il *travet*, tenero della sua Torino; il vessatore degli impiegati; la popolana, che sottilizza e litiga per condurre il suo ragazzo senza pagare; la signora ardita e battagliera, protettrice dei deboli; il professore che infligge la recitazione dei proprî versi; l'operaio propagandista; l'operaio politicante ubbriacone; la vecchia *cocotte* in rovina; il veterano del '48; il conte ridotto a far il fattorino; l'antico compagno di scuola e reggimento, disceso a controllore; e tanti altri. E l'autore sorride, si commuove, lamenta, loda, ammonisce, sempre con la sua bonaria filosofia. Le macchiette, comiche o affettuose, le descrizioni di scene e di luoghi, le osservazioni psicologiche e morali, rappresentano qui, come dappertutto nei suoi libri, il tenue elemento artistico. Descrizioni non certo notevoli per energia poetica, e fornite piuttosto di quella evidenza che è delle carte topografiche a volo d'uccello; donde anche il frequente cadere nelle enumerazioni. Macchiette, sebbene graziose, alquanto meccaniche, perchè non si svolgono in caratteri e personaggi, ma tornano immutate, come le figurine-caricature di un libro per bimbi o le macchiette fisse di un teatro di burattini. Osservazioni psicologiche, che certamente non iscoprono abissi, ma che, come le sue descrizioni, lumeggiano i varî aspetti di una situazione morale.

Questa, a grandi tratti, è la storia della copiosa produzione letteraria del De Amicis. Presentandola, come l'abbiamo presentata, quale opera non di artista puro ma di scrittore moralista, si è fatto torto al simpatico scrittore? Non sembra,

a giudicarne dalla mancanza di troppo alte pretese artistiche, che traspare dalla intera personalità di lui. Ma c'è di più. Il De Amicis medesimo, molti anni addietro, nei primi tempi della sua vita letteraria, si è giudicato e definito quale noi l'abbiamo descritto (1). Egli non si esagerava l'importanza del pubblico favore, che accoglieva la sua opera letteraria. « Il favore pubblico? Che cosa è questo favore pubblico? Che cosa prova? Chi non ottiene un po' di questo favore, scrivendo, purchè abbia cuore e non offenda alcuna classe della società e segua l'andazzo del tempo, e scriva cose che la maggior parte sentono o pensano, o non hanno interesse di negare? ». Riconosceva che l'onda della sua fantasia artistica non era molto abbondante: « Altro è esser nato per passar per lo stadio di scrittore, altro è esser nato per restarci: e una cosa è aver ingegno per scrivere, e un'altra cosa aver tanto ingegno da poter legittimamente non far altro che scrivere... Siamo fuor di strada! Tutti fuori di strada per aver preso per nostra dote principale una dote secondaria, che doveva soltanto servire d'aiuto, d'ornamento alle altre; per aver creduto che ciò che non ci dovrebbe occupare se non un'ora al giorno, bastasse a riempirci tutta la vita; per aver considerato come vocazione ciò che non era che una tendenza ». Sentiva gagliardo nel suo animo qualcosa di diverso dal semplice spirito artistico: « Io... ero nato per fare il maestro di scuola, a segno che, quando vedo in una stanza quattro banchi e un tavolino, mi sento rimescolare! E non solo il maestro di scuola: sento che sarebbe stata la mia vita l'aver che fare con povera gente, con operai; sento che, se fossi pretore in un villaggio, mi farei fare una statua ». Ma poi si confortava, pensando: « I grandi scrittori destano la maraviglia, l'entusiasmo; gli altri solamente l'affetto e la

---

(1) Si veda lo scritto: « Scoraggiamenti », in *Pagine sparse.*

simpatia. Ebbene, anche far nascere una simpatia mi pare che sia un effetto che giustifichi un libro, perchè la simpatia è una disposizione benevola del cuore, e una disposizione benevola è la metà d'una buona azione. E poi, perchè il grande dovrebbe escludere il piccolo? e il bellissimo escludere il grazioso? Non ci dovrebbero essere delle margheritine e delle viole perchè ci sono dei girasoli e delle rose? Forse che il poema di Dante m'impedisce di piangere e di sentirmi riaver l'anima leggendo le novelle del Thouar?». Ed ecco il proponimento: uno scrittore non di grande potenza, « un uomo d'ingegno della seconda sfera... deve scrivere di cose morali e non prendere l'aria di ribelle e cinico e bestemmiatore e rivelatore di brutture». Questa sincerità e modestia sono un altro dei tratti, che rendono amabile la figura del De Amicis.

Vi ha, infatti, ingegni minori, capaci soltanto di una piccola e frammentaria produzione artistica, e che, quando vogliono fare qualcosa di più ampio, debbono uscire dal campo vero e proprio dell'arte. Così, secondo le varie loro attitudini intellettuali, si dedicano agli studî di filosofia, di storia o di critica, e diventano quei filosofi ricchi di calore, di umorismo o di spirito satirico, quegli storici dalla colorita ed animata rappresentazione dei caratteri e delle azioni, quei critici rievocatori o polemisti, che tutti ammiriamo. È superfluo addurre esempî e ricordare nomi, che ognuno ritrova da sè nella memoria. Ed altri si dànno all'oratoria politica o a comporre libri di osservazione psicologica e di educazione morale. Artisti in quanto critici, storici, filosofi, psicologi, oratori, non hanno lena per opere complesse di puro sentimento e fantasia, e, se vi si arrischiano, naufragano. Sono bravi, non già quando servono all'arte, ma quando, in certo senso, se ne servono. A questa classe appartiene il De Amicis.

Quale è il pericolo cui vanno incontro e dal quale debbono guardarsi siffatti scrittori? È chiaro: l'ibridismo. Il loro

contenuto, il loro spirito animatore, fornito dalla riflessione, è prosaico; ma le loro secondarie e frammentarie qualità artistiche li traggono talvolta a tentare la poesia. E pel De Amicis, come per altri che sono nella sua condizione, si potrebbe dare questa formola, paradossale a primo suono: che, quanto più cerca l'arte, più se ne discosta; vale a dire, che la sua forma artistica è tanto migliore quanto è più semplice e prosaica. E certamente, per comune consenso, i lavori più scadenti del De Amicis sono quelli che dovrebbero essere di mera invenzione, come le *Novelle*. E anche per comune consenso sono assai scadenti i suoi versi. I versi, questo fiore delicatissimo dello spirito, sono in lui il semplice detrito della sua prosa. Si riconosce facilmente che sono nati dal verseggiamento ora dei *Bozzetti militari*, ora dei *Ricordi del 1870-71*, ora dei libri di viaggio, ora delle *Pagine sparse*. E dànno non più, anzi meno, di ciò che dànno le pagine di prosa. Sono versi ora da giornali educativi per giovinetti, ora da giornali umoristici: pseudoversi. I sentimenti sono onesti e gentili; la celia, innocente e talora arguta: le descrizioni, minute e precise; ma non c'è altro. Descrive la guerra: è tenue, leggiero, non semplice. Fischiano le palle:

E che razza fantastica ed amena!
Una t'entra nel corpo e ci s'appiatta;
una scivola via; l'altra, distratta,
gioca coll'orologio e la catena.
Una, gentile, t'accarezza appena;
una t'accoppa netto; un'altra, matta,
entra nel petto, gira, s'arrabatta,
e scappa allegramente per la schiena...

I medici militari:

Uno ne vidi biondo e giovinetto,
esterrefatto all'orrido macello,
ma d'immensa pietà fervido il petto;

e i moribondi ricopria di baci,
e il suo santo terrore era più bello
che la calma superba degli audaci.

Qui manca immagine e armonia. Non abbiamo, a dir vero, citato proprio i migliori versi; ma nei migliori raffreddano sempre gli stessi difetti, che in questi appaiono aperti.

E forse a queste velleità artistiche fuori tono è da riportare, almeno in parte, un altro difetto, tante volte rimproverato al De Amicis, e che si suol rammentare come sua caratteristica, quantunque, a dir vero, appaia soltanto nella sua prima maniera, dai bozzetti militari fino ai libri di viaggio. Lo mise in canzonatura il Carducci: « .... Edmondo dai languori Il capitan cortese », e con l'uscita scherzosa dell'*Intermezzo*:

Potessi pianger sur un campanile,
come il mio dolce Edmondo!...

Tormentato per questo vezzo dagli stessi suoi amici, l'autore vi scherzava intorno: « O miei benevoli amici, e non amici, che mi avete detto tante volte e con tanta ragione, che il mio cuore è una spugna, che i miei occhi sono due fontanelle di lacrime, che i miei soldati sono donnette e che tutte le righe delle mie pagine sono come tanti rigagnoli che corrono al gran mare del pianto in cui morirò un giorno annegato... ». Nel rimprovero, è qualcosa d'ingiusto, ed è il modo in cui è espresso; perchè, da quando in qua un artista non può piangere, e far piangere, e spesso, e tutte le volte che gli càpita? Ma il fondo dell'accusa è giusto. Gli è che il De Amicis avrà ben pianto, si sarà ben commosso; ma, pur dandoci di frequente tale notizia, non sa far piangere e commovere noi. Il suo tono analitico e riflesso s'incontra con le lagrime annunziate e le congela. — Ma avrà poi pianto e si sarà commosso per davvero quanto dice? È da dubitarne.

Per certa giovanile posa romantica e sentimentale egli inventava e costruiva emozioni che non aveva mai provato, e che non riusciva a provare neppure nella fantasia. Il libro tipico è, per tal riguardo, quello sulla *Spagna*. Sulla cima della torre di Saragozza l'autore fa un discorsetto enfatico al custode, commemorando la celebre difesa del 1809, e termina con lo stampargli sulle guancie un bacio, come a discendente di quegli eroi! — Entra in Valladolid, e non può guardare le strade senza veder « passar di qui il Góngora, di là il Cervantes, da un'altra parte Leonardo d'Argensola ». Misericordia! Neppure il più ardente ispanofilo giungerebbe a tali rievocazioni ed incubi. E, se è lecito, quale dei due Leonardo (che è cognome) de Argensola: Lupercio o Bartolomeo? — Visita l'armeria di Madrid: « Al primo entrar nella vastissima sala, il cuore dà un balzo e il sangue un tuffo, e voi restate immobile sulla soglia come uno smemorato. Un intero esercito di cavalieri coperti di ferro, colle spade nel pugno, colla lancia in resta, sfolgoranti, formidabili, si slanciano contro di voi come una legione di spettri... ». È questa l'impressione che si prova in una mostra d'armi? — Va al Museo del Prado: « Il giorno, in cui s'entra per la prima volta in un museo come quello di Madrid, costituisce una data storica nella vita d'un uomo; è un avvenimento importante, come il matrimonio, la nascita d'un bambino, la presa d'un'eredità; se ne sentono gli effetti fino alla morte... Questi pensieri volgevo in mente dirigendomi a rapidi passi verso il palazzo del Museo di pittura, ed era tanta la gioia che mi agitava, che giunto dinanzi alla porta, mi fermai, e dissi a me stesso: — Vediamo!... che cosa hai tu fatto nella vita per meritare d'entrar lì dentro? Nulla! Ebbene, il giorno che ti colpisca una disgrazia, china la testa, e tien per saldata la partita. — Entrai e mi levai il cappello senza accorgermene: il cuore mi batteva forte e mi correva un leggiero tremito da capo a piedi... »! — Meno male quando, per lo meno, assiste a una

caccia di tori: « È l'ora, si comincia. Mi ricorderò per tutta la vita del freddo che sentii nelle vene in quel punto... Quante scosse, quanti brividi, quanti accessi di freddo al cuore e di sangue al capo si pigliano durante quello spettacolo! Quanti pallori improvvisi! ». — Va a Granata, ed entra nel *patio de los leones*: « Tremavo come una foglia ». Il suo accompagnatore gli dice di guardare: « Guardai e lo giuro sul capo dei miei lettori: mi sentii scorrere due lagrime giù per le guancie ». — Anche a Granata, nella cattedrale, gli mostrano il cosiddetto cofanetto della regina Isabella: « Oh! dicano un po' quello che vogliono gli uomini forti; per me, quelle son cose che mi fanno tremare e piangere! Ho tenuto la scatola che contenne i tesori pei quali Colombo potè scoprire l'America! Ogni volta che ripeto queste parole, il sangue mi si rimescola! E soggiungo: — L'ho toccata con queste mani, — e mi guardo le mani ». *J'en passe, et des meilleurs!* Un mio amico, col quale molti anni fa viaggiavo appunto la Spagna (e davamo di tanto in tanto uno sguardo al volume del De Amicis) mi diceva: — Dopo questo suo viaggio di Spagna, il De Amicis sarà caduto malato, non di mal di stomaco, come accadrà di noi, ma di esaurimento nervoso! — Senonchè la sana costituzione fisica del bravo e pratico ligure non ebbe a sostener le scosse organiche che lo scrittore inventava. Senza giurarlo sul capo dei nostri lettori (pochi, ma cari), ne diamo qui una prova curiosa. Il De Amicis crede, o trova scritto, che nella pinacoteca di Siviglia è un quadro di *Sant'Antonio da Padova* del Murillo; e ricorda di aver letto che un quadro di sant'Antonio è « la più divinamente ispirata delle sue creazioni, e una delle più grandi meraviglie del genio umano ». È il caso, dunque, di esaltarsi, di smaniare! Ed eccolo all'opera: « Visitai quel museo col signor Gonzalo Segovia e Ardizone, uno dei più illustri giovani di Siviglia, e vorrei ch'egli fosse ora qui, accanto al mio tavolino, per testificare con una noticina firmata che, nel punto che io fissai

gli occhi in quel quadro, lo afferrai pel braccio e gettai un grido». Ed attacca: «Una volta sola, in vita mia, provai una commozione della natura di quella che m'assalì alla vista di quell'immagine. Era una bella notte d'estate, il cielo tutto scintillante di stelle...»; e via, per un'intera pagina, a descrivere uno scambio di sentimenti teneri, fatto con una donna cara sotto il notturno cielo sereno. Segue in otto righi una descrizione del quadro, ch'è copiata dal Gautier (1), e chiude: «Tale fu la scossa che mi diede questo quadro, che pochi minuti di contemplazione mi lasciarono stanco come se avessi percorso un grande museo; e mi prese un tremito che mi durò per tutto il tempo ch'io rimasi in quella sala». Ora grido, attestazione notarile, scossa, tremito, copia del Gautier, tutto, tutto questa volta è stato invano. Il *Sant'Antonio* celebre, il Sant'Antonio che tutti conoscono e che il Gautier descrive, non è già quello della Galleria di pittura: è invece l'altro che sta nella cattedrale, nella cappella del Battistero; innanzi al quale il buon De Amicis era passato indifferente, perchè credeva che il suo carico di entusiasmo fosse da scaricare altrove!

---

(1) «*Le saint en extase est à genoux au milieu de la cellule... Le haut du tableau noyé d'une lumière blonde, vaporeuse... Attiré par la force de la prière, l'enfant Jésus descend de nuée en nuée, et va se placer entre les bras du saint personnage, dont la tête est baignée d'effluves rayonnantes et se renverse dans un spasme de volupté céleste.*» (Th. Gautier, *Voyage en Espagne*, 1843, ediz. di Parigi, Charpentier, 1888, pp. 330-1).

«Il santo è inginocchiato in mezzo alla sua cella: il bambino Gesù, circonfuso d'una luce bionda e vaporosa, attirato dalla forza della preghiera, scende fra le sue braccia; Sant'Antonio, rapito in estasi, si slancia con tutto il suo corpo e tutta la sua anima verso di lui, rovesciando indietro la sua testa raggiante in uno spasimo di voluttà sovrumana.» (E. de Amicis, *Spagna*, 8ª ediz., Firenze, Barbèra, 1883, p. 355).

Ci siamo fermati su questo difetto, perchè, come abbiamo detto, esso è proverbialmente indicato allorchè si parla del De Amicis. E potremmo aggiungere altri esempi da altri suoi libri, dove tuttavia s'incontra più di rado. Ma ci preme piuttosto ripetere che egli, con la crescente sincerità e sicurezza che viene con gli anni, con la migliore coscienza delle proprie forze artistiche, se n'è quasi affatto liberato nella sua produzione più matura.

1903.

X

A. G. BARRILI — S. FARINA.

I

Quel che il De Amicis nella letteratura educatrice, fu il Barrili nella così detta « letteratura amena ». E dei suoi molti romanzi (sessanta o giù di lì) alcuni ebbero divulgazione grandissima: *Santa Cecilia*, *Capitan Dodèro*, *Come un sogno*, *L'olmo e l'edera*, *Val d'olivi*, *Cuor di ferro e cuor d'oro*... Il Barrili è scrittore piacente, che narra, di solito, gentili storie d'amore, nelle quali vi passano innanzi donne bellissime e dolcissime, oneste e amorose, e uomini arditi, intelligenti e simpatici. Il suo stile è limpido e scorrevole, senza stento, senza disuguaglianze, e insieme accurato e corretto; e, per la mancanza di audacia e per l'osservanza delle regole ammesse, è stato guardato con occhio benevolo anche dal ceto dei letterati, i quali consentirono subito, senza difficoltà, che il Barrili « scrive bene ». Perfino il ringhioso Vittorio Imbriani ebbe a dirlo: « uno dei pochi, se non il solo scrittore di novelle contemporanee, che mostri istruzione e buon gusto » (1).

Ma il difetto radicale, epperò gravissimo, del Barrili è, ch'egli non prende un serio interesse alla materia che tratta.

---

(1) *Fame usurpate*, 2ª ediz., p. 83 *n*.

Le storie dei suoi personaggi gli riescono, in fondo, indifferenti. Egli non ha temperamento passionale, o da moralista, o da pessimista, o umoristico, o filosofico, o altro che sia; la sua indifferenza non è neppure quella ironia che si trova in alcuni artisti e che cela un interessamento di genere particolare: è, invece, vera e propria superficialità.

Tutto ciò si vede chiaro, qualunque dei suoi romanzi si tolga in esame; poniamo *Come un sogno*, che è giudicato a ragione uno dei migliori. È il racconto di un'avventura amorosa: un giovane incontra un'affascinante signora in ferrovia ed entra in conversazione con lei: per una serie di casi, si fermano entrambi in un tranquillo paesello; e l'attrazione scambievole, che si è andata facendo sentire sempre più forte, li conduce a vivere per alcune settimane insieme in un rapimento d'amore, senza che mai la donna riveli il suo nome e l'esser suo, anzi impedendo anche al giovane di dirle chi egli sia. Dopo quelle settimane, la donna deve riprendere la sua via, e parte; e il giovane, che non ha saputo nulla di lei, rimane con la memoria della felicità goduta e con la nostalgia del sogno sparito. Anche il Capuana ha narrato una simile avventura in una breve novella, delle sue prime (*Fasma*). Motivo tutt'altro che nuovo, ma che, svolto acconciamente, può diventare assai poetico.

Ma il Barrili si asside a raccontare quel sogno delizioso e tormentoso, a bell'agio, come un ozioso che chiacchieri sugli incidenti volgari della giornata. La narrazione è messa proprio in bocca all'eroe dell'avventura, che dovrebbe essere, e tale si afferma, ancora commosso e angosciato, e tuttavia ha la flemma di cominciare così: « Già troppo si è detto che le ferrovie hanno spogliato i viaggi d'ogni loro bellezza, e sarebbe tempo ormai di confessare che n'hanno tolto in quella vece la stucchevole uniformità ». E qui una dissertazione su questa tesi; finchè ripiglia: « Cotesto è un dirvi chiaro abbastanza che io amo i viaggi in ferrovia..... »; e si fa a de-

scrivere come nel 1872 dimorasse per qualche tempo a Napoli, « in braccio alla Sirena Partenope, bellissima donna che l'Itacense ebbe il torto di non pregiare abbastanza ». Ecco il Barrili già distratto: le sue reminiscenze di uomo colto lo inducono a tirare in campo l'erudizioncella mitologica, che proprio non ci ha che vedere. E, con l'erudizioncella, viene a braccetto la spiritosaggine facilona. Partito da Napoli, il giovane percorre la linea ferroviaria di Foggia:

..... Il ponte e la valle di Maddaloni mi riempirono di stupore; Benevento m'innamorò senz'altro. Credo non ci sia niente di più bello (in ferrovia, ci s'intende) che il veder Benevento a luce di tramonto. E quel fiume che serpeggia malinconico pe' colti dell'ubertosa pianura, rodendo chetamente le sue rive d'argilla! Per la prima volta ho inteso tutta la verità e la bellezza dell'oraziano... *Rura, quae Liris quieta mordet aqua taciturnus amnis.* Noto per amore di precisione, che qui non si trattava del Liri; chè non vorrei mi si appuntasse di aver confuso le acque del Calore con quelle del Garigliano, cosa che neppure Domeneddio s'è arbitrato di fare. Dico che la somiglianza del caso mi fece tornare alla mente que' versi. E ci pensai tanto, che sopravvenne la notte e mi tolse di vedere il rimanente del paese, che era, dopo tutto, la parte meno gradevole. La valle si ristringeva e mi diventava intorno più brulla e più cupa. Intravvidi Montecalvo, che si dipinge nel nome da sè, Ariano, che sa di scomunicato, Montaguto, Orsara, che non promettono niente di buono. Del resto, era notte e non posso dirne altro. Di Bovino, so che c'erano molti lumi, indizio d'un popolo illuminato, almeno quando va a letto.

Si scorge già di qui che l'intonazione è sbagliata: con siffatta intonazione si può descrivere forse un'avventura festevole, non già una storia di passione, sentimento e fantasia. In ferrovia, il giovane protegge la signora da un viaggiatore discortese, che la perseguita, e ne segue un diverbio:

Del resto, — soggiunsi, — se il mio atto le spiace, a quella stazione che le parrà meglio scenderemo ambidue, ed io le darò il resto del carlino. In piombo, o in acciaio, a sua scelta.

Sta bene, — diss'egli, buffando — io scendo ad Ancona. Anzi no, scenderemo a Grottamare. Ci ho una palazzina in campagna... e terra da seppellirci più d'uno.

Sono « battute » da farsa: l'uno e l'altro degli interlocutori non fanno sul serio, e sembrano celiare. Si aspetta quasi di doverli udire a sfidarsi al cannone, come nei teatrini di marionette. — Salvaguardata a quel modo la sua compagna di viaggio contro quel noioso, l'elegante cavaliere, dopo uno scambio di motti, ottiene di vedere il volto della donna, la quale acconsente a sollevare il fitto velo che lo copre. In una storia d'amore la figura della donna amata, quale appare alla fantasia dell'amante, ha, senza dubbio, importanza grande. Ma ecco come il Barrili se la cava:

Mi accostai dunque e la vidi. Ora, quello che io vidi della sua faccia mi gelò la mia celia sul labbro, o per dir più veramente, me la trasformò in una maiuscola interiezione. Restai di sasso, come se avessi veduta la testa di Medusa. E qui va notato che la testa di Medusa non faceva già questo effetto sui riguardanti perchè fosse brutta, sibbene perchè era troppo bella. Minerva, con tutto il suo sdegno, non aveva ardito far altro che trasformarle i capegli in serpenti.

Viaggiatrice divina! Quale frase userò per dipingerne il volto? Ahimè, le descrizioni non valgono. Ricorderò sempre che un amico mio.....

Seguono tre pagine di aneddoti ed osservazioni per provare l'impossibilità di descrivere una bella donna per via di parole. Dunque, tacere, e star pago a rigodere in sè quella visione ineffabile? Nossignore: il Barrili preferisce di proseguire, applicando il metodo stesso con cui ha descritto le città:

Ciò nondimeno, — tanto è piacevole il ragionare della bellezza, anco a patto di non esprimerne la millesima parte, — io mi proverò, pittore mal destro, ma pieno di buon animo, a descrivere questa leggiadra, che il caso mi aveva dato per compagna di viaggio, e ahimè, non per compagna di vita. Noterò, prima di tutto, la nera chioma corvina, abbondante, lucida, naturalmente

inanellata su d'una fronte nitida come l'avorio; i grandi occhi turchini e le ciglia morbide e folte, sotto « i due neri sottilissimi archi » donde Ludovico Ariosto immaginò che saettasse i suoi strali l'Amore.....

Di tal fatta sono tutte le callografie del Barrili: qualcosa tra il catalogo delle « trenta bellezze » e le effigie dei « giornali di mode ». *Cuor di ferro e cuor d'oro*: « La giovinetta, perchè tale la dicevano gli abiti signorili modesti e la freschezza del volto, era veramente assai bella. Alta e snella, come una delle Grazie, il viso d'un bianco perlato, che dava a' suoi puri contorni l'apparenza del marmo, neri gli occhi e neri i capegli, che le ricadevano in ciocche abbondanti ed indocili lungo le tempie, ella era un vivente esemplare di quell'armonica esuberanza di forme che l'arte ateniese invidiava alla Magna Grecia, alla terra materna del popolo elièno ». *Scudi e corone*: « Era bella di una bellezza languida e fiera, ma in un modo e nell'altro penetrantissima; non alta di statura, nè piccola, ma giusta, bene adattata ad una grazia flessuosa di membra; con una carnagione tra bianca e dorata; nerissimi e abbondanti, come una pioggia, i capegli; ben disegnate in arco e prominenti le sopracciglia; lunghe e folte le ciglia, donde tralucevano in bagliori soavi le pupille umide, tinte leggermente dal colore dell'indaco. Vestita di nero, come spesso amava di mostrarsi, era un incanto a dirittura, una di quelle donne fatte a posta per meritare, ma ancor più per gradire l'ardita apostrofe dello Zorrilla alla sua Perla di Granata..... ».

Il giovane si ferma a Grottamare con la sua compagna di viaggio, e vi resta un mese. Poi si separano:

Il giorno s'appressava, e quel giorno la donna gentile non era più mia.

Come si lasciasse quell'eremo beato di Grottamare, come io dovessi separarmi da lei nella stazione di Bologna, non mi fermerò a raccontarvi. Mi scoppiava il cuore, e il solo ricordo di quella

sensazione profonda, terribile, mi fa tenerezza e sgomento. Solo il pensiero di mio padre potea richiamarmi alla coscienza della vita; se non sono impazzato, se non sono morto, è per lui.

Ma ogni mia allegrezza è svanita, e richiamarne l'immagine col pensiero, non vale. Son passati da quel giorno tre anni, e non ho avuto più nuova, nè cenno, nè indizio di lei. Del resto, ella non aveva voluto sapere il mio nome. È ella esistita? O non è forse un sogno che ho fatto? La stranezza del caso mi fa talvolta dubitare de' miei stessi ricordi.

« Ogni mia allegrezza è svanita! ». E ha potuto rimescolare il ricordo di quei momenti soavi, e pur terribili, con l'allegria, la disinvoltura, la parlantina, che abbiamo udito or ora? E come credere al suo strazio, sulla fede di codeste frasi convenzionali di chiusa?

Un'altra concezione altamente poetica sarebbe stata *Santa Cecilia*: la storia di un giovane appassionato di musica, che ha visto andare sposa di un altro Cecilia, la donna da lui amata, e per un'intricata avventura di gelosia e di briganti, è stato costretto egli stesso ad ammazzarla: il giovane musicista si dà a leggere le vite dei santi, e, divenuto folle, identifica la sua donna con santa Cecilia e la sua avventura con la leggenda della santa. Ma che cosa ne ha fatto il Barrili? Due componimenti di scuola, due ben forbiti raccontini, messi l'uno in bocca al pazzo, l'altro a un compaesano di lui, che ristabilisce la verità storica dell'accaduto. E il tutto è poi cosparso delle solite descrizioni, divagazioni, erudizioni e spiritosità. Tra il primo e il secondo raccontino passano tre anni: « Tre anni dopo..... Vi prego, o lettori, di saltar tre anni a piè pari: cosa che io spero non vi tornerà disagevole quanto a me è tornato il viverli, giorno per giorno, ora per ora, noia per noia. Tre anni appena! Se io potessi saltarne a questo modo un centinaio, e non aver nemmanco il fastidio di morire, vi so dir io che sarei più felice di un re a cui nasca un principe ereditario, e, nella breve misura

delle mie forze, concederei larghezze di molte. Argomentate da questa! Farei grazia a voi altri della continuazione di questa novella ». Il narratore della versione storico-critica intramette perfino una dissertazioncella sui vecchi ritratti di famiglia e sull'arte fotografica moderna. Ma la freddezza del Barrili anche qui si documenta da sè nel momento decisivo: quando Cecilia, trafitta a morte, è trasportata a casa di suo padre dal giovane che l'ama e l'ha ammazzata per non farla cadere nelle mani dei briganti. « Io non starò a descrivere con quanto disperato dolore fosse accolto il mesto corteo dal conte Emanuele. Ricordo lo scultore greco che finse un velo sul capo di Agamennone, quando ebbe ad effigiarlo testimone del sacrifizio della figlia ».

Quello che abbiamo detto tono da farsa (da « brillante » che reciti una farsa o, se piace, un « monologo »), può essere esemplificato dalla novella *Una notte bizzarra*, che io non so perchè non si sia pensato addirittura a rappresentare dopo qualche dramma, perchè basta lasciar cadere i pochi legami narrativi per ottener subito le quattro o cinque scene di una compiuta farsa. È notte: ritorno da un ballo in maschera. Un tale fa la confidenza ad un amico, che è ancor vestito da « mandarino », del suo amore per una giovane vedova, e lo prega di interporre i suoi buoni uffizî presso colei, perchè acconsenta alle nozze. Quel tale va via, lasciando la porta socchiusa: il « mandarino » si sdraia sopra un canapè per dormire, quando entra nella stanza, a cercarvi rifugio, una donna, inseguita da alcuni agenti di questura per un certo intrigo politico. Il giovane si desta, salva la donna dagli agenti, facendola passare per sua moglie: ma, pochi momenti dopo, ne è bello e innamorato, e quando torna l'amico, gli presenta la sua sposa, — che era poi per l'appunto la donna alla quale l'altro aspirava. Si legga qualche brano dei dialoghi:

La bella ignota era caduta sulla poltrona accanto al canapè. Lo sforzo di quella scena difficile l'aveva svigorita per modo da non sentirsi più reggere in piedi.

— Oh signore! — mormorò ella, più che non dicesse — la mia gratitudine.....

— Nulla, nulla, non mi ringraziate! — interruppe il mandarino. — Ditemi piuttosto, se non è un pretender troppo, chi siete voi, o signora, voi che vi fate di punto in bianco mia moglie, mi togliete dalla fronte quell'aureola di vergine..... e martire, la quale mi si confaceva pur tanto?

— Signore..... — balbettò la povera bella, — o signore..... voi siete così buono, avete un cuor così nobile.....

— Signora, io non ho cera qui sotto le mani per turarmi gli orecchi, come fece Ulisse, allorquando egli ebbe a trovarsi in un caso simile al mio; ma vi giuro che, se voi proseguite a parlarmi così dolcemente, io supplirò alla cera colla palma delle mani.....

Non è farsa? Non potrebbe rivaleggiare con *Le distrazioni del signor Antenore*, e simili?

D'altra parte, se il Barrili non si desse quest'aria disinvolta, se non divagasse, se non facesse dell'erudizione, egli, siamo giusti, non saprebbe come narrare le sue storie. Quelle stanno fuori di lui, inerti, indifferenti; e bisogna pure che in qualche modo vi metta su le mani e le afferri, per porgerle poi ai suoi lettori.

Ma gli esempî recati e le fatte osservazioni ci debbono far tornare sopra il giudizio dei letterati, che abbiamo ricordato in principio. Come non può dirsi sano un organismo dall'epidermide fresca e rosea che celi un morbo profondo, così lo scriver bene o male non si può determinare prescindendo dal carattere complessivo di un'opera d'arte. E perciò, parlando con esattezza, non si può dire che il Barrili, così come appare dai suoi romanzi, «scriva bene». Sbagliare l'intonazione è, mi sembra, scriver piuttosto male.

La riprova di questa conclusione si può averla nello stesso Barrili. Egli non è stato soltanto professore di letteratura ad uso degli studenti e professore di novellistica ad uso delle

signore; ma ha avuto la fortuna, negli anni della gioventù, di palpitare con la grande anima di Garibaldi, di combattere sotto Garibaldi. « Quello era il buono (scrive nella dedica di un suo libro a un suo compagno d'armi): tutto l'altro, e l'istessa vita, quanto è lunga, non vale il bel sogno che possiamo evocare, a ristoro dell'anima ». E, quando parla di Garibaldi, e richiama le memorie di quel tempo, il Barrili si trasfigura. Il volumetto: *Con Garibaldi alle porte di Roma* ha certamente molti dei suoi soliti difetti; pure, quando giunge col racconto al combattimento di Mentana, il tono diventa semplice ed efficace. Ma il discorso in morte di Garibaldi, detto nell'università di Genova, è, nella sua brevità, un capolavoro È tutto pieno di cose, di sentimenti, di affetti, di pensieri penetranti. Si svolge in una prosa robusta; si vede che tutta quella è materia vissuta, rimuginata, digerita, assimilata, diventata la parte migliore dell'anima dell'oratore. Magnificamente vi si mette in rilievo l'importanza storica di Garibaldi, di lui che « insegnò la guerra e la disciplina della guerra agli abitatori delle città, agli uomini per indole e per costume più alieni dalle armi »; che fece soldati i giovani e dette ad ogni ordine di cittadini « la coscienza d'un nervo nel braccio ». La vigorosa semplicità della mente e del cuore di Garibaldi non credo sia stata mai espressa meglio che in questa pagina:

Così era egli: sentiva profondamente l'antico. Amò i Greci e i Romani. Tra i primi grandemente Leonida: e bisognava sentire come ne proferiva il nome, a modo suo, applicando il *graeca per ausonios*, e poggiando l'accento sulla penultima. L'eroe di Sparta avrebbe amato udirsi chiamare in quella forma da lui... Dei Romani sentiva meglio Fabrizio e Cincinnato. Ed era anche lui Cincinnato; amava l'agricoltura, non per vezzo passeggero, ma sul serio, come l'amano certi nostri capitani, ritirati sul greppo, nella villetta a solatio, bravamente guadagnata a colpi di mare. Potava egli le sue viti, innestava egli i suoi alberi da frutta. Chi

lo vide in Caprera, due mesi dopo la dittatura di Napoli, lo trovò in un campo, mentre piantava fichi, tagliando di sbieco le punte a certi rami e mettendoli in terra con un poco di concio, che andava prendendo da una cesta, con la sua mano dispensatrice di corone. Il visitatore, nell'atto di riferirgli i messaggi che gli erano stati commessi per lui, lo seguiva per il campo con quella cesta tra le mani. Era semplice il dittatore, semplice in ogni cosa; anche in politica le idee semplici erano preferite da lui. Le nostre macchinose invenzioni non gli andavano a garbo. Si credeva di averlo persuaso, trattenuto anche; egli taceva e pensava, forse a tutt'altro; poi vi passava in mezzo agli ostacoli accumulati, diritto, tranquillo, sereno, rompendo le maglie della rete in cui vi argomentavate di averlo imprigionato per sempre.

Come non amava i ragionamenti sottili e complicati, così (osserva il Barrili) Garibaldi non dava peso alle questioni sulle forme di governo e di costituzioni. Era un vero uomo di popolo, che guardava al sostanziale:

Le combinazioni e gli equilibri del reggimento moderno d'Europa sembravano impacciose farragini a Giuseppe Garibaldi. Nè poi dovevano intimamente piacergli altre forme più libere, se egli, come sappiamo, reputava così grande rimedio allo Stato la dittatura, e questo suo pensiero difendeva con molte ragioni. Una sola ottima, non detta nè pensata da lui, che il dittatore foss'egli. «Un dittatore per fare il bene e presto», diceva; «in Europa il bene si fa tardi e il male soverchia». Ah Generale, che bella dittatura; ma solamente con la vostra anima schietta, la vostra indole umana, lo spirito mite, l'orecchio aperto alle osservazioni e il labro così pronto a dire: «Avete ragione!».

Ed ecco la ritirata da Mentana e l'ultima resistenza a Monterotondo, nella campagna del 1867:

In piena dirotta, brandelli confusi di ogni battaglione, si afferrò l'erta di Monterotondo, quali sostenendo il compagno sfinito, quali reggendo sulle braccia l'amico morente. — Come finirà? si pensava. Non si esce più di qui. Il nemico dev'essere già alla

vigna Villerma; dilagherà presto alla strada ferrata, sulla via di Passo Corese. Ma zitti: uno scàlpito di zampe ferrate dalla piazza: un rumore di passi frettolosi alla svolta. Soldati freschi, finalmente! Chi saranno? Ah, le due compagnie lasciate la mattina a custodia delle carceri. Garibaldi è davanti a loro. Lo vedo ancora, come in quel triste giorno, fiammeggiante cavaliero, nella luce sanguigna del tramonto. Ritto in arcione, battendo a colpi ripetuti la groppa del cavallo con una striscia di cuoio, guidava alla carica quel rimasuglio di esercito. Balenavano i primi, giungendo al limite della spianata; chi non avrebbe balenato in quell'ora? Ma egli non voleva trepidazioni; voleva la riscossa: voleva arrestare ad ogni costo un nemico fatto insolente dalla fortuna. E percoteva il cavallo e gridava, con voce vibrata, le cui inflessioni mi fanno fremere tuttavia: — « Venite a morire con me! Venite a morire con me! Avete paura di venire a morire con me? ». — Scandito, accentato con fiera progressione, il « con me »: ferma l'intonazione e accennante un disperato proposito. Veder Garibaldi che andava alla morte! Veder Roma perduta... e perdere lui nelle file nemiche! Non vivo già; in quella guerra aveva fido compagno il pugnale. La sapevano tutti, la sua risoluzione: non prigioniero di mercenari: o una palla in fronte, o una stoccata nel cuore. E tutti allora, i reduci sfiniti, i cadenti spettatori della scena terribile, tutti a riprender le forze; e tutti con un grido disperato: — « Con voi, Generale, con voi; viva l'Italia! ».

Di pagine come questa non se ne incontrano in nessuno dei romanzi del Barrili. Ora egli ha dentro di sè qualcosa a cui veramente s'interessa; e perciò non più scambietti, non giri galanti di frasi, non chiacchierate a vuoto; ma sincerità e poesia. « La camicia rossa ci si è stretta, appigliata alle carni. Moriremo con essa... ». Sono gridi del cuore, parole che sorgono dalla profondità del proprio essere. E qui, sì, — si può dire con piena esattezza, — Anton Giulio Barrili « scrive bene ».

II.

Anche alla copiosa produzione romanzesca di Salvatore Farina non mancò fortuna. Il Farina si prende molta cura, nei suoi racconti, di collocamenti matrimoniali: specialmente di dar marito a buone fanciulle, quanto modeste altrettanto ricche di virtù, e di dar moglie a bravi giovinotti, laboriosi e onesti, destinati a formar la felicità dei genitori, delle consorti e dei figliuoli: e si muove quasi costantemente nell'àmbito della piccola borghesia, di cui descrive le ansie e le gioie, le lotte e le vittorie nella vita quotidiana e comune. Si comprende che, trattando questa materia, abbia trovato il suo pubblico di devoti; e non tanto in Italia quanto in Germania, dove abbonda, o abbondava anni addietro, la sentimentalità idillica, che si nutre coi romanzi «onesti» dei gabinetti di lettura e delle biblioteche circolanti.

Non voglio dire con ciò che il Farina sia un commerciante di letteratura, il quale fornisca il genere richiesto da una clientela che non guarda troppo pel sottile. Il Farina ha, anzi, quel che manca al Barrili: un vivo appassionamento, un'acuta se non larga penetrazione morale, una certa bonaria ma non ingenua saggezza della vita. In fatto di sentimenti, il Farina non è di coloro che si lasciano ingannare dalle apparenze. «Studiando il proprio essere (dice, per esempio, di un suo personaggio), egli si era persuaso che molto è difficile scorgere bene le proprie magagne, le quali si nascondono con cento artifizî, e le proprie virtù, le quali talvolta sono vizî inverniciati: monete false, che a non badarci si corre il rischio di spendere come monete buone». E, intorno alla carità, o a ciò che molte volte passa per carità, fa notare a un suo mendicante filosofo: «La carità non è che un segreto terrore della miseria. Togliete l'istinto superstizioso, e tutti faranno come voi, non daranno un soldo».

E la sincerità? « Giuditta avea spiattellato ogni cosa, non per vantamento, ma per la fissazione d'essere sincera, che è una forma dell'egoismo umano ». Vedete come è vera questa osservazione circa la piccola politica che talvolta usiamo verso noi stessi: « A noi piace prefiggere un termine ai nostri sacrifizî per aiutarci a sopportarli. Diciamo volentieri: porterò il mio fardello fin là, poi camminerò libero e spedito ». Ed ecco esattamente definita la forma utile, e quella inutile, delle discussioni: « Vi sono due maniere di discutere: pigliare una medesima via, in cui si va dello stesso passo, sostenendosi, rischiarandosi, confortandosi a vicenda; questa è la discussione utile. L'altra maniera comincia ad un bivio, e nessuno sa dove vada a finire; più si procede innanzi, e più uno si scosta dall'altro; tu parli ed io non ascolto, perchè penso a quello che ho da dire quando avrai taciuto; se tardi troppo a tacere, t'interrompo: non mi dài retta, m'interrompi... finchè siamo tanto lontani, che non è più possibile intenderci. Ci separiamo, nella migliore delle ipotesi, senza esserci dati dell'imbecille a voce alta, ma dandocene largamente sottovoce, e ciascuno con la nostra opinione di prima. Questa è la discussione inutile ». Non sono cose profonde e nuove, ma sono giuste, espresse con nitidezza e pronunziate con quell'accento di convinzione, che torna sempre gradito.

Anche sotto il rispetto dell'arte il Farina è serio: dai suoi primi romanzi a quelli degli anni maturi si nota un indubbio avanzamento; ha scritto molto, e perciò anche molte pagine di scarsa importanza: ma nei suoi libri migliori si vede che egli studia il proprio tema, lo concepisce con chiarezza, lo espone con ordine ed equilibrio, cura i particolari.

Tuttavia, i suoi libri, anche i migliori, non sono stati, da quella che si può considerare la *communis opinio* dei critici italiani, accolti nella cerchia dei lavori che abbiano un intrinseco valore d'arte; e ai nostri tempi si usa parlar di lui

con certo compatimento, come del « vecchio Farina », o del « buon Farina ». Questa freddezza della critica, e, d'altra parte, la coscienza, ch'è nel Farina, di avere costantemente lavorato seguendo un ideale d'arte, di essersi mosso nella verità, di avere sempre cercato e spesso raggiunto la schiettezza e semplicità, dànno origine ai lamenti delle prefazioni, dei soliloquî, delle confessioni, che egli ha premesso ai suoi ultimi romanzi o alle ultime ristampe che ne sono state fatte. E, naturalmente, se la piglia ora con quella che gli sembra una congiura contro di lui, una combriccola di editori, autori e giornalisti; ora contro il cattivo gusto che ha fatto salire in onore forme false d'arte, il verismo, il simbolismo, l'estetismo, la prosa poetica; e dichiara con rinnovata insistenza il suo ideale della « sincerità » e della forma « semplice ». Perchè il difficile (egli dice), il veramente difficile, è il semplice: « spigolare nel proprio campicello, significare liberamente quel che detta dentro, e vestirlo solo di panni aggraziati e puliti ».

Indizio, di solito, cattivo è l'abbandonarsi a coteste lamentele: indizio, che l'artista medesimo è insidiato in certo modo dal dubbio di avere sbagliato strada. E si può dire che lo stesso dubbio nasce quando si legge il giudizio pienamente elogiativo, che Hermann Grimm (il noto autore della *Vita di Michelangelo* e professore di storia dell'arte nell'università di Berlino) dette intorno a un romanzo del Farina e, in genere, intorno a tutta l'arte di lui. Al Grimm, di quel romanzo, « piace tutto ». Gli sembra « uno schietto *extractum vitae humanae* ». In esso « ci identifichiamo talmente coll'indole dei personaggi in azione che ci pare di essere arrivati al centro della loro vita mentale, dove il meccanismo dei caratteri lavora apertamente ». Il Farina « non dice una parola di più, nè una di meno del necessario, e sceglie sempre la meglio adatta ». È spontaneo, ingenuo, fresco: « gli ripugnerebbe imbandire ai lettori cosa alcuna che menomamente

mancasse d'intrinseca verità ». Il critico tedesco entra in considerazioni etniche per determinare i caratteri differenziali tra arte lombarda e arte toscana, tra Leonardo e Michelangelo; e spiega le tendenze spirituali del Farina con l'elemento germanico, più copioso nella regione lombarda. A ogni modo, è d'avviso che i racconti del Farina saranno ammessi « tra le opere che fanno parte della comune ricchezza nazionale ».

Se ciò che il Grimm afferma è vero, e tutto il vero, come accade poi che quel romanzo del Farina non ci domini con la forza dei capolavori? Non bisogna ricorrere a scappatoie; per esempio, che quella è arte semplice, e che perciò non fa grande impressione. L'arte è sempre semplice e complicata in una. Ovvero: che il Farina tratta argomenti tenui. Per l'arte, se si raggiunge l'arte, nessun argomento è tenue; se non si raggiunge, nessuno è grave.

Fatto sta che l'arte del Farina ha qualcosa che non contenta, qualcosa di scolorito, di sbiadito, di insignificante. Il romanzo, levato al cielo dal Grimm, è quello che s'intitola: *Pe' begli occhi della gloria*, e narra di un vecchio artista diventato cieco, Mattia Bondi, che sente farsi via via silenzio intorno all'opera propria. Intanto, suo figlio, Tito, anche pittore, è stato preso da passione per una modella, Cesira, la quale l'abbandona per darsi al teatro, invano richiamata dal giovane, che la sa madre di una bambina nata di lui e vorrebbe sposarla. Il vecchio artista cieco lascia venire in casa, perchè gli facciano un po' di lettura e di musica, due giovinette, Giuditta e Sofia, figlie di un altro pittore, anche come lui innamorato della gloria ma poco fortunato; e di queste due la meno bella e la più buona, Sofia, diventa in ultimo moglie del figliuolo. A questo risultato si perviene attraverso varî casi: la prima amante, nel darsi al teatro, ha affidato a Tito la bambina loro figlia: e questa figliuoletta è un ostacolo morale per Sofia ad accettare il

matrimonio proposto; senonchè la bambina muore e l'ostacolo cade. D'altra parte, Sofia ha un cugino, Tonio, innamorato invano della bella Giuditta, la quale aspira a un matrimonio onesto ma ricco, virtuoso ma senz'amore, e raggiunge il suo ideale; e Tonio, che ha in Sofia la sua confidente e consolatrice, ed è passato a poco a poco col suo affetto dall'una all'altra sorella, arriva in ritardo, quando Sofia è ormai innamorata di Tito.

Le lodi, che il Grimm rivolge a questo racconto, non sono di certo immeritate: esso si annoda e snoda spontaneamente, i caratteri sono ben disegnati, naturali e coerenti, le varie scene sono toccate con delicatezza. Sofia è tirata in qua e là dall'amore per Tito e dallo scrupolo morale, e ondeggia tra partiti opposti. « Scendendo le lunghe scale, la ragazza trovò più volte il coraggio di sacrificare sè stessa, l'avvenire, Tito, ogni cosa, e di dire al proprio scrupolo e al mondo: — Tacete tutti, ora siete soddisfatti; — e più volte trovò l'idea baldanzosa di far felice Tito, il babbo e sè stessa, di beffarsi allegramente dello scrupolo e della malignità della gente ». Il povero Tonio, facendo forza al suo animo, soffoca ogni brama e rinunzia a Sofia, augurandole di tutto cuore che ottenga la felicità sperata. Dopo il colloquio risolutivo con la giovinetta, « Tonio si avviò di buon passo a scuola. Camminando con la testa eretta come un conquistatore, non tremava una fibra della sua faccia malinconica, ma gli erano cadute due lagrime sulle guancie, ed egli non vi badava nemmeno. Vi badava la gente, che lo vedeva passare con quell'aria spavalda e con la faccia bagnata di pianto ». Si può dire che tutto il romanzo sia scritto così, con molta semplicità e proprietà.

Ma, giunti al termine di queste « scene quasi vere », come le chiama l'autore, noi restiamo in un'insoddisfazione, che si può formolare con un: « *cui bono?* », o « perchè mai? ». Queste scene « quasi vere » non ritraggono un'idea artistica

(diciamo artistica, e non già astratta): nessuna delle loro varie situazioni è approfondita, sviscerata, rivela le sue ricchezze, s'imprime nell'animo con tratti incancellabili. Ora, non si ripeterà mai abbastanza che in un'opera d'arte la realtà non ha valore per sè, ma solo in quanto serve a un motivo fondamentale; e perciò, per questo oltrepassare l'esteriorità e materialità del reale, ogni vera opera d'arte è stata detta simbolica, e meglio si direbbe lirica.

La medesima insoddisfazione si prova innanzi ad altri dei meglio elaborati racconti del Farina, come è *Il tesoro di Donnina*. Ma noi la chiariremo fermandoci di preferenza sul ciclo di novelle, intitolato *Mio figlio*: ciclo anch'esso ricco di pregi non comuni, osservazioni acute, brio, facilità e chiarezza di forma. Il Farina fa che un vecchio, tornando indietro con la memoria, racconti i primi mesi del suo matrimonio, con l'aspettativa del figlio nascituro: gl'incidenti dell'allevamento, la ricerca della nutrice, l'allontanamento del bambino affidato a una balia in campagna, il ritorno a casa, i primi anni del bambino, i suoi giuochi, gli amoretti infantili, le sue lotte e sconfitte e trionfi di scuola. Non si possono non ammirare alcuni tratti, che descrivono efficacemente il tumulto di affetti del sapersi padre, o il comico imbarazzo nascente nel padre per le ignoranze che gli studî progredienti del figlio scoprono giornalmente in lui, mettendo a serio pericolo la dignità e autorità paterna. Una pagina accarezza così l'immagine della bambinella Laurina, che fa all'amore coi libri di scuola del fratello:

Quello era un amore sviscerato! Se vedeva da lontano un libro d'Augusto dimenticato sulla tavola, accorreva festosa, immaginandosi di poterlo pigliare; ma giunta presso alla tavola non vedeva neanche più il libro, e allora mandava in giro certe occhiate smarrite, che facevano ridere il fratello maggiore.

Non rise un pezzo; nella testina di Laura germinò un'ideuzza baldanzosa; quell'idea, coltivata con amore, crebbe rapidamente,

diventò sublime, ed un giorno la personcina alta due spanne, visto il *Compendio di storia* sul tavolino, accorse a gran passi, afferrò il tappeto e tirò con tutte le sue forze centuplicate dalla passione. Non pensava al pericolo che correva col farsi venire addosso una valanga, o per dir meglio vi pensava, ma era preparata a tutto, perchè seguitò a tirare: solo all'ultimo momento chiuse gli occhi, non altro. Il *Compendio di storia* cadde travolto nelle pieghe dell'ampio tappeto; Laurina, rimasta incolume, rialzò il suo caro caduto, se lo strinse al seno palpitante ancora della prodezza compita, e venne a posarle sulle ginocchia del babbo, il quale aveva visto ogni cosa e rideva.

— Non ridere! — mi disse Laurina.

Ammutolii. Essa mi scrutò prima attentamente in faccia per vedere se dovesse fidarsi della mia gravità, poi aprì alla rovescia il *Compendio di storia* di suo fratello, e, con un seriume bizzarro, cominciò a leggere sopprimendo le virgole:

— Due più due quattro più due sei più due otto più due ventidue più due ventiquattro più due dodici più due quaranta.....

Chiuse il libro e soggiunse gravemente:

— Ecco, l'ho letto tutto! — Poi se n'andò contenta perchè il babbo era stato serio.

È una pagina piena di grazia. Pure, le novelle di quel ciclo (*Prima che nascesse, Le tre nutrici, Coraggio e avanti, Mio figlio s'innamora, Mio figlio studia*.....), stancano e infastidiscono. Gli è che a tutte quelle osservazioni particolari manca l'afflato dell'ispirazione generale. Perchè quella verbosa autobiografia intessuta d'incidenti comuni? Il perchè non c'è; l'intima motivazione manca. Sente ciò l'autore stesso, tantochè, da una parte, perchè il filo non si spezzi, è costretto a descrivere genericamente quel che accade di solito a tutti i padri e a tutti i bambini, e il suo ciclo di novelle smarrisce l'individualità artistica; dall'altra, per dare un colorito o un condimento al suo racconto, è spinto a celiare, a ridere di sè stesso, a far la caricatura dei proprî sentimenti, a esagerarli scherzosamente.

A ogni modo, Salvatore Farina, se non può esser messo così in alto come vorrebbe il Grimm, non deve essere neppure giudicato col disdegno che ora si adopera contro di lui dai critici italiani. *Ni cet excès d'honneur, ni cette indignité.* E credo che gli si dovrebbe riconoscere un merito al quale egli sembra assai tenere, e che rivendica: di aver anch'egli «portato alla nuova forma italiana il suo sassolino». Il Farina, riferendosi agli anni fra il 1860 e il 1870, ricorda che «un quarto di secolo fa non era punto facile a lui e ad altri novatori, non ostante i pochi esempî di prosa italiana non inamidata, mettere al mondo un periodo che non patisse di pletora o d'asma». Nelle discussioni che si facevano allora sulla lingua e sullo stile, egli si vanta di essere stato tra gli eretici, i quali pensavano che la nuova forma si dovesse ottenere «mettendo insieme di tutto un po': il Trecento con le sue ingenuità, la parlata toscana senza esagerazioni di beceri, qualche dialettismo passato al vaglio, molte forme grammaticali francesi accomodate alla grammatica italiana, e su tutto ciò lo spolvero sempre più disinvolto dello stile improvvisato, m'intendo dire dello stile dei gazzettieri». È certo che il Farina, come il Barrili e sotto alcuni aspetti il Bersezio, si adoprarono tra i primi in Italia a richiamare le menti all'osservazione della vita ordinaria e tentarono una forma adatta alla nuova disposizione spirituale.

1906.

XI

VITTORIO BETTELONI.

La nuova disposizione spirituale, che si volgeva al semplice e tenue, si affermò anche nella lirica propriamente detta; e il poeta che la fece valere nel modo più risoluto, e insieme con maggiore felicità d'arte, fu Vittorio Betteloni.

Ci sono alcune situazioni della vita per le quali tutti passano, ma in cui di rado si fermano a contemplarle e vagheggiarle. Gli amoretti di studente, gli spasseggiamenti sotto le finestre, gli appuntamenti per istrada, le ingenue fantasticherie, gl'incidenti che turbano o spezzano gl'idillî appena annodati, o la prudenza che sa farli cessare nel punto in cui è necessario che cessino; gli amori più serî del giovane per la signora elegante che gli è accaduto di ammirare al passeggio o di cui frequenta la casa, e che si spengono dopo qualche tempo per l'indifferenza della donna, sorda all'invito d'imbarcarsi per Citera; il bisogno di formarsi il proprio nido e di dare assetto stabile alla propria vita, che induce al matrimonio; il nascere dei figli, con le commozioni che l'eterna natura sa rinnovare in ogni nuovo padre; il vederseli crescere attorno e riprodurre i varî gradi della già percorsa vita paterna.... Tutti, più o meno, passano per queste serie d'impressioni, ma non vi raccolgono le migliori forze della loro mente: nè l'uomo pratico, intento sempre al futuro da recare in atto, nè il pensatore fortemente preso dai problemi del reale, nè di solito il poeta, attratto verso il sogno del

passato o dell'avvenire, e tutto ripieno di un unico sentimento che a poco a poco è diventato gigantesco nel suo animo e avvolge delle sue spire l'universo intero. Passano e non ci si fermano. Ci si ferma invece il Betteloni. E ci si ferma, perchè le ama così come sono, perchè così è fatta la sua vita, anzi la vita di tutti fuori dei casi straordinarî, perchè quella è la somma dei suoi piaceri e dei suoi dolori. Se egli fosse di diverso animo, trarrebbe forse da quelle situazioni materia di scherzo o di rimpianto, o le sentirebbe come peso immane, come la prosa della vita, che impedisce i voli al cielo dell'ideale. Ma il Betteloni non chiede niente di troppo, nè di troppo a lungo, alla vita: ha schietto il sorriso e lieve la mestizia, e si comporta come tutti gli uomini normali, e filosoficamente si rassegna, come non tutti sanno. È un'anima semplice e onesta, di quella onestà che, per dirla col Kant, non va aggrappando di proposito gli strascichi del suo vestito a tutti i pruni del sentiero della virtù, e che perciò non ignora l'indulgenza e neppure, quando faccia al caso, un po' di manica larga.

Il *Canzoniere dei vent'anni*, scritto o concepito tra il 1861 e il 1862, ci presenta il poeta (o quei tanti che egli ha rappresentati in sè stesso), giovinotto, all'università di Pisa, mandatovi a fare il suo corso di giurisprudenza. Si potrebbe richiedere che, nelle non poche ore d'ozio, passeggiando per lung'Arno o fuori Porta, soffermandosi tra i crocchi intenti ad ascoltare la musica, egli non s'innamorasse? E s'innamora, infatti, di una fanciulla che incontra per via, a braccetto delle compagne. Occhieggiano: lei non fa vista di nulla, ma vede: egli comincia ad aspettarla e seguirla, senza che gli venga ancora il coraggio di rivolgerle la parola. Basta qualche furtivo, quasi involontario sorriso, per segno che l'altra l'ha compreso:

Poi ti tenevo dietro piano piano,
com'è costume dei novelli amanti,
pur di scorgerti solo da lontano,
senza parere all'occhio dei passanti;

e tu con atto cauto e sospettoso,
per non mostrar che a me ponessi mente,
volgevi a mezzo il capo tuo vezzoso,
ad or ad or, non molto di sovente,

ma non molto di rado tuttavia....

tanto da accertarsi che egli non isbagliava strada o non era fermato e sviato da qualche amico. Finalmente si giungeva all'abitazione di lei:

Quindi arrivata ancor sul limitare
il piede soffermavi un breve istante;
là t'arrestavi a rapida guardare
s'io pur non ero tuttavia distante.

Poscia fatte le scale in un momento,
al terrazzo accorrendo t'affacciavi;
io ti venivo innanzi lento lento,
tu col sorriso allor mi salutavi.

E, in piazza Santa Caterina, per dove s'era accorto che ella soleva passare, dopo averla aspettata tre sere di fila, dopo molta trepidanza e titubanza, osa finalmente parlarle la prima volta. Ella non se ne sdegna, sta ad ascoltare, prende aria di meraviglia, quasi non lo conosca:

Cari quegli occhi intenti e menzogneri!
Mamma indarno a mentir sì ben v'apprese,
occhi, mi sorrideste in atto ieri
troppo, troppo cortese!

Egli incalza, diventa alfine coraggioso ed eloquente, compie la sua dichiarazione in piena regola:

Ella stupisce e credermi non vuole:
con interrotte voci esce talora;
chinando il capo dalle mie parole
il nettare assapora.

E il nastro del grembiule in man si prende,
giocando se lo attorce al roseo dito,
mentre il suo cor dalle mie labbra pende
trepidante e smarrito.

Da quella volta, la piazza Santa Caterina, — campo libero, sull'imbrunire, alle coppie d'innamorati, non disturbati dai rari passanti, dai bambini che giocano, dalle bambinaie occupate nel dir male dei padroni, dal granduca di marmo che vi sorge in mezzo, — è il luogo consueto dei loro convegni: ed ivi, dopo molte preghiere e sforzi di persuasione, egli ottiene (dolce nella memoria!) il primo bacio:

Io le sedevo accanto;
con fervorosa prece,
l'implorai tanto e tanto,
che buona ella si fece.
Molto arrossendo, il dono
allor mi fu promesso,
in picciolo, sommesso,
misterioso suono:

suon come d'ala uscente
dal già maturo nido,
come d'onda morente
sul vagheggiato lido,
come sottil sospiro
d'aura che move a sera,
con molle orma leggera,
per la campagna in giro.

La fanciulla, detto il sì, non distorna la faccia con civetteria; si lascia baciare e bacia:

Nè fur sì tosto impresse
dalla mia bocca ardente,
che le sue labbra istesse
mi baciâr' dolcemente.

Ancor me ne rimembra:
per convulsa dolcezza,
sotto la mia carezza,
tremavan le sue membra.

Poscia da me si tolse,
con dispetto improvviso,
insieme al suol rivolse
sdegnosamente il viso,
e da sè, malcontenta,
mi respinse lontano,
con gli atti e con la mano;
era tutta sgomenta

d'aver così gran cosa
a labbro d'uom concessa,
crucciata e dispettosa
d'aver còlto ella stessa
un piacer singolare;
d'aver sperimentato,
ch'è pur dolce il peccato
del lasciarsi baciare.

Amore che si ferma al bacio, e pel quale il giovinotto esulta di felicità, e gli pare che tutti debbano ammirarlo e invidiarlo. Pure, è discreto; e di quegli appuntamenti e di quelle dolcezze nessuno dei suoi amici penetra nulla: e gode tra sè e sè, assaporando in fantasia tutto ciò che farebbe se potesse portare a vivere con sè, in una casetta remota, la sua bella. — Il corso dei lieti pensieri s'interrompe, quando, in quel giugno del 1861, giunge a Pisa la notizia della morte del conte di Cavour; il suo animo di cittadino d'Italia è messo in subbuglio, tra smarrimento innanzi all'avvenire e insieme ammirazione per l'opera compiuta dal grande statista e rimpianto affettuoso per l'uomo, la cui figura era impressa vivacemente nelle immaginazioni degli italiani:

Tu, buon conte, eri piccolo e giocondo;
e, il capo in doglie avendo
della nazione che mettevi al mondo,
ivi pur sorridendo.....

È il Cavour, visto dai contemporanei; e già nelle parole commosse di questo giovane studente, si accenna come la leggenda del grande statista, quale si era venuta lentamente formando e prorompeva appena la morte lo ebbe allontanato gettandolo nel campo del passato:

Su gli Argonauti antichi il sovrumano
occhio vegliò del Fato;
l'occhio sopra i novelli intento e arcano
di sua mente ha vegliato.

Com'è artifizio di notturne scene,
dove si muove il tutto
a talento d'un sol, che i fili tiene
e di giocarli è istrutto;

in simil guisa i fili arcani Ei tenne....

Gli amori con la fanciulla di Pisa sono così giovenilmente innocenti da rendere affatto spontaneo questo intermezzo politico, questo improvviso sollevarsi dall'idillio alle immagini della patria e alle angosce pei suoi destini.

Ma l'idillio, a un tratto, svanisce. Le amiche zelanti hanno calunniato e screditato il poeta presso la giovinetta, che si raffredda, si distrae e si dispone a prendere marito. Qualche anno dopo, lo studente è tornato al luogo natale, alla sua Verona. Altri amori, e altro canzoniere: *Per una crestaia* (1865). Altri, ma in molti rispetti simili, per lo meno nell'innocenza. Certo, una crestaia è un po' più ardita della fanciulla tutta casa e mamma, e il giovane di venticinque anni più franco e risoluto che non il ragazzo ventenne. Ma il giovane, se non è un santo, non è poi un don Giovanni,

neppure d'occasione; e si guarda dal fare il male, perchè egli sa che cosa sia male e ha sufficiente potere su sè stesso da resistervi. — La crestaia di Verona aveva sedici anni, smessi allora appena gli abiti corti, e andava per via pomposa e superba col suo bravo strascico:

Anco spesso volgendoti
  miravi con diletto
di quelle vesti il nobile,
  il magnifico effetto:
era un abito cenere,
  che un'alta balza avea:
  questo appunto facea
la tua grande superbia!

Vero è che balza e strascico non servivano solo all'eleganza, ma anche alla preveggenza economica, sul corpo di una fanciulla, che ancora poteva crescere d'assai da un anno all'altro. Ma con quanto gusto, spendendo poche lire, si abbigliava, e come sapeva mettere in bella evidenza la veste e i fronzoli! — Il giovinetto l'affronta di pieno giorno, una volta che la vede entrare dal tabaccaio, ed entra colà anche lui col pretesto di comprare un paio di sigari: le tiene dietro all'uscita, poco curando che non sia permesso farsi vedere a mezzodì per istrada in compagnia di belle ragazze; e le parla alquanto confuso e scucito, ma con pieno effetto, grazie ai tre laboriosi mesi di occhiate, che hanno preceduto quel colloquio. Poi, cominciano a vedersi ogni sera, nelle vie intorno all'Arena: la ragazza è assai chiacchierina, e gli racconta dell'amante della tale compagna, e di un'altra che è sempre pedinata da un ufficiale austriaco, e dei recenti amori della sua maestra con un trombetto del teatro Ristori, e di segretucci delle dame clienti del loro negozio, e dei proprî lavori, e dei continui rimproveri di cui è fatta segno, e dei suoi propositi di ribellione. Dona a lui un borsellino ricamato in

seta ed oro e una cintura con la cifra; ed egli a lei, un anello d'oro buono con un rubino non bene autentico, comprato per sei fiorini. Come volentieri egli l'avrebbe condotta con sè a cena, in una certa trattoria molto nota, e l'avrebbe servita con ogni zelo, e datole da mangiare e bere in abbondanza, e fatto insieme di grandi risate; tanto che essa, tra il cibo e le risa, avrebbe procurato di allargare furtivamente il busto troppo stretto! Ma la giovinetta è inchiodata al suo lavoro, e invano il sole di primavera la invita:

La giovinetta presso
dell'alta invetriata
siede cucendo; spesso
la maestra la guata,
e in soggezion la tiene:
che se non fosse questo,
il lavoro molesto
non andrebbe assai bene.

Or primavera invade
penetra tutte cose;
passa dall'ampie strade
nelle dimore ascose;
anco nell'officina
della fanciulla mia,
il sol trova la via,
traverso la vetrina.

Balza a lei sul lavoro,
vispo e disturbatore,
e con le dita d'oro
picchia al suo giovin core:
poscia lusinghe arcane
comincia a bisbigliare,
voglia di lavorare
già più a lei non rimane.....

Invano, invano, ella sospira e si rode dal desiderio di scorrazzare pei prati e pei colli, di correre, saltare, avvoltolarsi sull'erba molle, cantare, ridere, cogliere fiori e inseguir farfalle, mangiare fragole e ciliege, e far ammattire l'amante sfuggendogli dinanzi o costringendolo ad arrampicarsi sugli alberi a cercarle i nidi. — Ah, perchè non si può vivere in un mondo fatto a modo nostro!

Là della vita gaia
unica legge Amore;
là non più l'operaia
e il preteso signore,
ma due cheti mortali,
giovani, amanti, eguali.

Solo svago, oltre le passeggiate serali, fu un gran ballo, che sul finire del carnevale egli con altri amici apprestò a richiesta della ragazza, invitata con le amiche.

Ma si giunge al momento pericoloso. Un sabato, nel mese di agosto, la crestaina si reca a fargli visita in casa. Viene ignara, noncurante, senza sospetto: non era egli il suo innamorato? di che aveva a temere? Il giovane sa invece che c'era da temere e che non è prudente rinnovare la prova. Anzi, per temperare l'ardore di entrambi, se ne va, senza avvisarla di nulla, per qualche tempo, in villa. L'assenza non giustificata, il dispetto di vedersi abbandonata bruscamente, scemano tanto, nella fanciulla, il fuoco, che addirittura lo spengono. Che cosa farci? Non potevano già diventare marito e moglie: cioè, potevano, anzi egli avrebbe fatto benissimo a prendere con sè quella docile e brava ragazza; ma è stretto dall'obbligo, dall'opinione universale, dal fato sociale, a scegliere per isposa una donzella della sua condizione, la figliuola di qualche magistrato o di altro uomo cospicuo, educata in convento, che conosca il francese e il piano. — Qualche volta, tratto dall'abitudine, torna a passare innanzi al

negozio, dov'è la crestaina; ella lavora sempre al solito posto, ma non più lo aspetta nè gli leva in volto gli occhi ridenti:

Oggi ti vidi attendere
dinanzi a la scansia
ad allogar le scatole
della tua mercanzia;
ivi son cose varie,
piume, fior, pizzi, trine,
nastri, maglie, retine,
pettinature, eccetera.

Ma, dimmi, in quale scatola
hai l'amor mio riposto?
Certo, fra' cenci inutili,
fra' ritagli l'hai posto.....

E s'entra nella terza epoca: l'innamoramento per una signora bella, ricca, elegante, veduta da lui a teatro durante una recita dell'*Otello*, una signora, ahi!, maritata. Egli non potrà farla sua: egli non si ammazzerà per questo, non è ammattito fino a tal segno; e non riesce neppure ad aborrirne il marito, che aveva immaginato, dapprima, uomo indegno di lei, brutto e villano, e che per caso conosce in un viaggetto, e gli si rivela persona seria, simpatica, compitissima. Pure, ama quella signora, e si pasce di quell'amore, e fabbrica castelli in aria, e va ad ascoltare i suoni del piano che escono la sera dalle finestre di lei, e trema quando ella gli passa innanzi per via. Le sarà presentato? Sarà introdotto in sua casa? Un amico gli s'offre ed insiste per accompagnarlo; e, finalmente, egli si risolve ad accettare, si abbiglia con cura, prepara le parole da dire; se non che, giunto alla porta, è preso da uno sciocco spavento, e pianta l'amico, che « solo e invidiato ascende ». E perchè iniziare ciò che non avrebbe saputo proseguire, rispettoso e timido com'era? È per quella signora, — o per un'altra a lei simile, — che gli

càpita di andare tutto lieto in villa, una sera nella quale si è lasciato sperare che l'avrebbe trovata libera e sola:

Un accidente! in cambio ai fianchi tuoi
il medico e il pievan seduti sono.
Balza tosto al vedermi ognuno in piedi
e picchiando le palme a dir si mette:
«Ecco il quarto, ecco il quarto, oh! bene, bene».
Tu sorridendo il mio corruccio vedi,
mentre ad una partita di tressette
seder quarto frattanto a me conviene.

Ma, pazienza: il giuoco finirà, gli altri due se ne andranno prima:

quand'ecco il nembo che lontan muggìa
scoppia improvviso: ognun si leva ratto; —
sol io sto fermo; e tu mi dici in atto
di tutta gentilezza e cortesia:
— O signor Betteloni, anch'ella presto
s'affretti a casa e pel cammin più corto,
che per via non la colga un tempo tale... .

Il canzoniere *Per una signora*, composto di cinquanta sonetti, compie, con gli altri due, il volume *In primavera* (1869), vero libro di giovinezza. Ma già la fine di esso preannunzia una nuova epoca: la vita coniugale, l'età di ferro, che succede a quelle d'oro, d'argento e di bronzo. Non troppi rimpianti per questi tre nobili metalli. Anche il quarto ha il suo pregio. «Ottimo è il ferro...». L'idillio domestico: *Piccolo mondo* (1870-77) ci ritrae il poeta che torna alla piccola villa, dimora già dei suoi antenati; e rientra nelle stanze mute e tra i vecchi mobili; e accanto al fuoco rivede la vita tranquilla e semplice, così diversa dalla moderna, dei suoi vecchi, che la spendevano in fatiche campestri, cacce, cene e balli. Egli ama la campagna nell'inverno, e vi si rifugia volentieri, dilettandosi degli alberi più che degli uomini. E

dalla sua campagna gli viene la suggestione al matrimonio, e in essa conduce, appena celebrate le nozze, la sposa. Giungono, girano per la casa a prenderne possesso:

La stanza nuzial bianca e raccolta
mi parve un tempio arcano;
quivi sorgeva il talamo,
simile a un'ara in veli sacri avvolta,
dov'abbia un sovrumano
soave rito a compiersi.

Calava il giorno: il pranzo era allestito;
di lumi e assai di fiori
e di cristalli splendido
era il salotto inver, ma l'appetito
non venne a far gli onori
della gioconda tavola.

La giovanetta sposa incerta e mesta
per la madre lasciata,
poco recossi al roseo
labbro; io stesso badavo, in gran tempesta
d'amor, con la posata,
sulla tovaglia a incidere.

Per finger calma, cose indifferenti
io diceva alla sposa,
che sorrideami languida;
ma nelle vene mi correan torrenti
di lava impetuosa,
e la voce tremavami.

Alla fanciulla affetti molti e vari
urtavano il bel seno:
certo la inquietudine
d'esser così lontana da' suoi cari,
sola, di notte, in pieno
poter d'un baldo giovine,

che le dicea d'amarla e la copria
di veëmenti baci
e al tempo stesso il giubilo
d'esser con lui, di sposa l'allegria,
e trepide vivaci
curiosità virginee.

Poi sul terrazzo uscimmo.....

E in quella sua villetta festeggia la nascita del primo figliuolo. Ivi passa parecchi mesi ogni anno; e colà lo ritroviamo, prossimo a vecchiezza ma non mutato d'animo e d'intonazione, quale si rappresenta in una delle sue più recenti poesie: *Il desco antico*:

In questa casa ove autunnal dimora
ebbero i miei da più di quattrocento
anni, l'antico desco esiste ancora,
intorno al quale a prendere alimento
sedetter gli avi; e qui fanciullo anch'io
co 'l padre, un tempo, innanzi a quel sedetti,
e con l'abate, il buon vecchio prozio,
che mangiar non poteva gli uccelletti,
perocchè dente non avea più alcuno,
e col biasciar la salvia, egli rompendo,
poveretto, veniva il suo digiuno,
filosoficamente sorridendo.
Or, vecchio alfine, ai pasti usati io seggo
a 'l posto eguale, e i miei figliuoli intorno,
baldi garzoni, qui seder mi veggo
dove pur essi rosei bimbi un giorno
dopo cena chinavano la bionda
testa ricciuta al sonno. Così avviene
ch'ogni età passi, come incalza l'onda
degli anni, e ritto il desco sol si tiene
sopra le quattro gambe sue, tornite
da qual mano io non so, che cener giace
da più secoli omai.....

Il Betteloni ha scritto un romanzo: *Prima lotta* (1897): la lotta di una fanciulla il cui primo fervido amore è per un giovane il quale, non potendo sospettare mai quell'affetto che pure avrebbe desiderato, si risolve a sposare la matrigna di lei, la vedova del padre, di cui era stato fido aiuto e socio nell'industria che ora prosegue. È un romanzo piano, logico, coerente, che attrae come un fonte d'acqua chiara. Non vi s'incontra alcun carattere violento o straordinario: nè il gran malvagio, nè la grande appassionata, nè il personaggio troppo volgare, nè il troppo ridicolo: ma vi si vede come la temperanza di tutti questi motivi, accompagnata da larga vena di bontà. E i protagonisti sono, come l'autore, sempre sinceri, non solo con gli altri ma con sè stessi, che è caso più raro: confessano francamente e affrontano con calma di buon soldato le situazioni scabrose nella battaglia della vita, dissipando gli equivoci, andando diritto allo scopo razionale. La vedova, ottima moglie, ottima madre, ha ragione di sposare il socio di suo marito, e questi, laborioso ed onesto, di accettare: il consiglio del vecchio zio prete rispecchia la bontà e la necessità del partito. Ma, quando la fanciulla, che è uscita di collegio, e il giovane, dopo che la passione ha covato a lungo, una sera, rimasti soli, hanno un istante di rapimento e di slancio l'uno verso l'altra, e il pericolo si delinea, non sopravviene una catastrofe: segue semplicemente una soluzione.

Evelina, quando fu sola nella sua camera, depose il candeliere sul comodino presso il letto, ma non pensò affatto di coricarsi. Si sedette sulla prima seggiola che le si offrì vicina, e s'abbandonò ai suoi pensieri. Ma i suoi pensieri erano confusi ed oscuri. Solo un concetto ella avea chiaro in mente, ed era che di quella posizione bisognava uscire, bisognava troncare quel nodo, per quanto fosse dolce, anzi appunto perchè dolce, il quale l'avrebbe avvolta, stretta in una rete di colpevoli gioie e l'avrebbe irreparabilmente perduta. Ma come riuscire in tale impresa?

Certo, il tumulto interno è assai forte. Ma, in quel tumulto:

di continuo le tornava a mente una sentenza del suo professore di morale..... Ora ella si trovava al caso; due vie le stavano dinanzi: la naturale inclinazione dei sensi suoi la spingea sopra una di quelle, ma la fredda ragione le indicava inflessibile l'altra.

E si risolve a sposare subito un buon ragazzo, che prima non le andava a' versi, ma del quale sarà, certo, brava e seria compagna. — Vedete quanto equilibrio ed elasticità abbia la mente di questa giovinetta del Betteloni, che, all'occorrenza, sa trarre profitto perfino dalle « sentenze » (le grige, le noiose, le inascoltate sentenze) del professore di diritti e doveri dell'educatorio!

Anche la donna, che fa uno strappo alla fede coniugale, ritrova presto, nel Betteloni, il suo equilibrio. Così nel *Sogno*, « racconto mondano », si narra l'assedio che un giovane, negli ozî di Recoaro, pone a una signora, e la vittoria che alfine ne riporta. Ma, immediatamente dopo essersi concessa, la donna si risolve a partire; e all'amante che a quella improvvisa partenza la vede apprestarsi, trasognato e angosciato,

molto arrossendo,.... premè Enrichetta
subito sulle labbra la man sua piccoletta.
E: — Zitto, disse. Un sogno è stato quello, un sogno,
che d'obliar per nostra pace abbiam noi bisogno:
tosto obliar, siccome sempre dei sogni avviene.
Pende sul nostro letto di notte il sogno e tiene
l'anima nostra in doglia o in gaudio un breve tratto:
co 'l dì sparisce e tosto d'obliarlo vien fatto.
Di ricordar, Camillo, un sogno a voi non prema.
v'appaghi il breve gaudio, che assai di pregio scema
co 'l prolungarsi e muta spesso in noia e stanchezza:
in così far, credete, sta la più gran saggezza. —

Saggia, dunque, se non casta. — Qualche volta, il Betteloni ha fatto escursioni nel campo storico, raccontando, in *Cleopatra*, la seduzione che la figlia dei Tolomei esercita su

Cesare per riacquistare, mercè il favore di lui, il potere regio; in *Stefania*, la vendetta che la vedova dell'ucciso Crescenzio compie dell'imperatore Ottone con farsene amante per così avvelenarlo. Ma, anche in questi racconti, egli, anzichè rendere più forti i tratti della storia e della leggenda, anzichè iperbolizzarli come usano altri poeti, tende a ridurre i personaggi di tragedia a personaggi medî. Per Stefania, la vendetta del marito è un sacro dovere, è un bisogno dell'esser suo, cui non può sottrarsi; ma, nell'eseguirla, l'odio per Ottone svanisce: resta una giovane donna accanto a un giovane che l'ama, ed ella, pur nell'adempiere il suo tristo dovere, non può non essere, in qualche modo, tòcca d'amore:

> E Cesare languiva: languiva giacente, nè alzarsi
> eragli più concesso. Stefania gli stava d'accanto,
> e lui mirando, il bello il giovane lo sventurato
> principe, a lei le gote rigavano mute cocenti
> lacrime, perocchè sorger ritta vedeva essa all'altro
> fianco del letto in ferma attesa la Morte, che aveva
> ella stessa chiamata: chiamata l'avea con invito
> tale, cui suol la Morte non essere sorda giammai.
> Ei le dicea, guardandola fiso: — Tu piangi, Stefania,
> piangi perchè già l'ora estrema sul capo mi scende.
> È il gran Dio che mi chiama. Già sfugge al mio
> sguardo la terra,
> la terra dov'io sperai lasciare di me sì grand'orma...

In *San Giuliano l'ospitatore* verseggia la leggenda che già il Flaubert narrò nei *Trois contes*; il *Tamburo di Natale* presenta l'epopea di un fanciullo, che muore per la patria; nell'*Ombra dello sposo*, « fiaba di sere d'inverno », il suo primo lavoro, pubblicato nel 1866 (quando il Veneto era ancora in potere dell'Austria, e che perciò non è privo di allegorie politiche), il fantastico è eliminato: l'ombra che compare al banchetto, in iscambio dello sposo ammazzato dai masnadieri mentre s'avviava al castello della fidanzata a celebrare

le nozze, quell'ombra che riappare alle finestre della vergine e la rapisce seco una notte, si scopre poi uomo di carne ed ossa, un amico dell'ucciso; e la «fiaba» finisce in un realistico matrimonio.

È un'arte curiosa questa del Betteloni (della quale ho cercato di dare, con qualche abbondanza di riferimenti, un'idea ai parecchi che non la conoscono direttamente); e offre non poche difficoltà per chi voglia intenderla e gustarla. Perchè, se l'arte complicata e raffinata richiede uno sforzo e sulle prime genera diffidenza ed avversione, non bisogna credere che non accada il medesimo a questa che s'ispira a situazioni semplici e normali, e che, per una ragione inversa, esce anch'essa dall'ordinario, dalle vie battute dai più. Se, nell'un caso, si grida subito, e da tanti, all'oscurità e all'artifizio, in quest'altro si grida invece alla prosaicità, all'assenza di poesia. Ma, e nell'un caso e nell'altro, bisogna non avere fretta, ed insistere: non contentarsi di leggere, ma rileggere. E, rileggendo, particolari che dapprima disorientavano, serie di versi che sembravano fatti per ischerzo o lasciati scorrere per negligenza, prendono altro aspetto e valore; e l'insieme, che sembrava fiacco e cascante, acquista moto, grazia ed accento. Il Betteloni ha ricordato più volte i suoi studî nei classici, nei greci e latini, e nel Poliziano e nell'Ariosto, dai quali apprese «il lesto far disimpacciato e schietto»; il Carducci ha richiamato, per qualche parte della poesia di lui, Catullo, e ha notato che anche il Betteloni ha avuto «il colpo di sole dello Heine». La serietà dell'ideale e degli sforzi non gli si può dunque contestare, ed è facile scorgerla anche nella mancanza in lui di dilettantismo e nella costanza onde ha saputo, in quarant'anni di vita letteraria e fra tante vicende del gusto, serbare fede a sè stesso. Ma non solo è rispettabile per la sua volontà di artista; egli, nella sua cerchia, è artista. «Io non so ispirarmi che ai piccoli soggetti della vita che vivo, e della vita che mi circonda. *Parvum parva*

decent. Non credo che si vorrà ammazzarmi per questo ». Si rilegga qualcuno dei brani del *Canzoniere di vent'anni* o di quello *Per una crestaia*; e si vedrà come sappia dirci tutto sè stesso, e senza esagerazioni. Nell'episodio del bacio, dallo scherzoso passa al serio e commosso, e da questo di nuovo al tono scherzoso, come appunto accade sul viso umano dove a un sorriso appena abbozzato segue una commozione di tenerezza, e riappare un sorriso alquanto diverso dal primo. Così, maestrevolmente, si chiudono i due quadri: quello del giovinotto che segue fino a casa la fanciulla la quale corre subito ad affacciarsi alla finestra:

io ti venivo innanzi lento lento,
tu col sorriso allor mi salutavi;

e l'altro della dichiarazione d'amore, con l'ultimo tocco della fanciulla, giocherellante impacciata col nastro del grembiule:

mentre il suo cor dalle mie labbra pende
trepidante e smarrito!

Arte sicura, nitida, tranquilla, che è nelle sue pagine migliori appena turbata qua e là da qualche contorsione sintattica, da qualche parola impropria, da qualche riempitivo. È molto facile suscitare scandalo col leggere versi del Betteloni e, subito dopo o subito prima, una strofe del Carducci o un brano del D'Annunzio; ma i paragoni tra due artisti diversi danneggiano l'uno e l'altro, che vanno considerati ciascuno per sè e non già l'uno col riferimento all'altro come a modello. Di ciò non vogliono persuadersi coloro che concepiscono l'arte come moda; e, periodicamente, dichiarano morta la produzione artistica di qualche anno prima, riferendola tutta al nuovo ideale del loro cuore, o piuttosto, come dicevo, a quello della moda.

Ho parlato del meglio; ma, senza dubbio, nel Betteloni c'è anche il peggio. Ogni poeta ha la sua « maniera », la sua « cifra », la quale nasce dal credere che, essendosi raggiunto

un effetto artistico con l'accompagnamento di certe date forme, si possa sempre, adoperando queste, fare cosa bella. E così il Betteloni sèguita talora a mettere in versi gl'incidenti della sua vita e i suoi varî pensieri; ma il suo verseggiamento non diventa allora poesia, perchè vi manca quell'« accento », del quale abbiamo parlato di sopra. Egli fa, allora, come il pittore che, guardando il modello, si scordi di guardare nell'animo proprio, nel quale solamente il modello acquista significato. In complesso, i *Crisantemi* mi paiono d'assai inferiori alle *Nuove poesie*; e queste, così al volume *In primavera* come ai *Racconti poetici*. E anche nel volume *In primavera* si notano molte pagine in cui il poeta appare stanco, e trascorre con la mano sulla creta ma non forma. Io reputo superfluo venire indicando qui minutamente le parti scadenti dell'opera di questo amabile scrittore, che è stato troppo negletto dai critici italiani, e di cui, anche dopo lo studio del Carducci, sembra opportuno, piuttosto che infliggergli censure e scherni, come si usa, mettere in rilievo il merito non piccolo.

1904.

XII

B. ZENDRINI — G. CHIARINI — G. A. COSTANZO.

I.

A un'arte per più rispetti simile a quella del Betteloni tendeva, in quegli stessi anni, Bernardino Zendrini, tra i primi entusiasti in Italia della poesia di Enrico Heine, che egli tradusse. Lo Zendrini predicava il ritorno alla schiettezza dei classici e della poesia popolare e dialettale; e voleva che la rivoluzione, iniziata dal Manzoni nella prosa, si compiesse nel verso. « S'ha a parlar chiaro: *il faut parler français*, come diceva Montesquieu »: bando alle circonlocuzioni, all'abito di festa, all'*eloquium dignitatis*. Idee, che sostenne in lavori critici e in componimenti satirici, con ardore grande, e che si provò, per conto suo, a mettere in pratica. Ma, come tesi critica, la teoria non ha nè capo nè coda; è di quelle alle quali, tutt'al più, si presta benevolo orecchio, quando accompagnino una personalità di poeta: il poeta ha, in quanto critico, il diritto di esagerare e sragionare. Senonchè, la virtù poetica, per l'appunto, fece difetto allo Zendrini.

Per chi legga le liriche di lui, è già un cattivo segno vederlo trascorrere per argomenti svariatissimi, senza che si fermi mai a un contenuto che principalmente lo appassioni. Vi ha un po' di tutto, nel suo volume: poesie patriottiche, morali, amorose, scherzose, umoristiche, discussioni critiche

e filosofiche. La forma ora ricorda il Prati e il Giusti, ora il Leopardi, ora si modella sui romantici tedeschi. Spesso è cadenzata da ritornelli di dubbio gusto, come: « Non oso rinunziare alla speranza Di vivere e morir vicino a te »; ovvero: « Se la mia bella greca avesse un cor »; ovvero: « Non mi lasciar, dicevi, o morirò! ». Ma ciò che più colpisce è l'aspra lotta che lo scrittore dura a mettere il contenuto nella forma, e che fa pensare (mi si passi l'immagine) allo sforzo onde si caccia un gatto in un sacco. — Tra i primi, lo Zendrini leva la voce contro il martirio inflitto alle ragazze che studiano nelle scuole normali e compone versi per una studentessa morta nell'improba fatica. Ma quale ritmo e quali immagini!

Piangendo mi narrâr le due vicine
ch'ella volea maestra diventar;
e che, per parlar meglio alle bambine,
seppe bambina l'anima serbar...

Peggio ancora:

di lor Scienza a suggere le han dato
le mammelle di bronzo, e l'attoscâr!...

Ridice la sana e semplice morale che a lui inculcava il nonno:

Ai trattati di morale
non l'ho proprio attinta mai;
da piccino, o bene o male,
da mio nonno la imparai.
Ei la fea dalle sue fole
scaturir;
si compendia in due parole:
Non mentir.

Sembra, anzichè la parola bonaria del nonno, un balletto, interrotto ritmicamente da scoppî di starnuti. — Piena di elevati pensieri è l'ode per gli studenti morti nelle battaglie

dell'indipendenza; ma non possono essere più sgraziati il metro e l'enfasi della rima:

Morire della vita in sul mattino
quando s'ha l'ali e l'universo è nostro,
e non per anco
con lenta mano il rigido Destino
il suo rotolo ha svolto, o non ne ha mostro
altro che il bianco!

Nel proemio alla sua traduzione dello Heine, vuole ritrarre il «povero giudeo malato», poetante fin presso a morte:

Amore e Morte innanzi al suo guanciale:
il ventilar de l'ale ei ne sentia;
e nel patir gioìa; chè la sventura,
traversando un tal cor, si trasfigura
in musica celeste e in poesia!

Le migliori cosette dello Zendrini, *I due tessitori*, *Il mio Dante*, sono di quelle ideuzze che una persona colta non difficilmente mette in versi garbati; e la prima, del resto, è tutta un ricalco di movimenti leopardiani. Critico dotto, se non sicuro nei principî fondamentali, lo Zendrini ha sparso nelle sue poesie molte osservazioni acute. Mi piace ricordare la filastrocca, che ha per titolo *Letterati comunisti*, contro un certo vezzo della storiografia moderna, che mena a trascurare gli individui per le razze, popoli e nazioni, per le «masse». Lo Zendrini esclama ironicamente:

Coi suoi cari filosofi alemanni
la s'è creata un genio impersonale.
Col genio che va attorno e veste panni,
e può anche far capo all'ospedale,
ella ha una vecchia ruggine secreta
e gli dà sulla voce e la lo striglia;
e il popolo ad un mare l'assomiglia,
e il popolo, sol esso, è il gran poeta!

Vezzo che, perduta memoria della sua prima origine filosofica, imperversa ora nelle storie sociologiche dei Lamprecht e compagnia. Ma io ho citato questo brano come curiosità; chè la forma è sempre poverissima.

II.

Anche Giuseppe Chiarini — che, come lo Zendrini, fu traduttore dello Heine, vagheggiava una poesia semplice, chiara, casalinga, « degna di piacere ai bambini »; e dava sulla voce all'amico Carducci, il quale, con frase forse non felice ma con intenzione in fondo assai giusta, aveva scritto che la poesia non può esistere « se non con l'intonazione montata almeno d'un grado su la prosa ». Nel Chiarini, s'aggiunse un altro preconcetto: « i libri hanno da proporsi di fare un po' di bene o non hanno ragion d'essere »; ossia, i poeti debbono bollare col rovente verso le ingiustizie sociali. Codesto sarà vero o no (per me, non è vero), ma, nel caso presente e per le ragioni già dette, non importa insistere su tali idee critiche, dovendosi guardare invece all'effettiva poesia del Chiarini. Il quale è verseggiatore facile, talvolta elegante; ma poeta non direi. Narra storie pietose: di una giovane vedova che per miseria avvelena sè, i figli e l'avola (*Giovanna*); di un vecchio malato che, mortogli in guerra il figliuolo unico suo sostegno, e soffrendo la fame, si uccide, mentre la figliuola di lui impazza (*Nella*); di un'altra giovinetta, che si getta nel fiume perchè sedotta e abbandonata, e di un operaio che le si lancia dietro per salvarla e perisce anche lui (*Luisa*); di una moglie che tradisce un degnissimo marito, il quale si lascia avvelenare da lei, che è poi straziata dal rimorso (*Giuliano ed Emilia*); di una bambina non amata e così brutalmente trattata dai suoi genitori che ne muore (*Gemma*). Queste storie sono condotte in modo molto

sbrigativo, e mi fanno ripensare alla critica che il giureconsulto e poeta vernacolo napoletano Niccola Capasso formolava, ai primi del Settecento, intorno al procedimento onde Gianvincenzo Gravina componeva le sue famigerate tragedie. «Costui (diceva il Capasso) prende una storia con una favola; poi, chiama quattro testimoni, proprio quanti ne occorrono per una stipula innanzi notaio, mette a ciascuno in bocca tre parole, quante bastano per raccontare la faccenda; e arrivederci! » (1). Il Gravina si scordava di fare la tragedia, e il Chiarini si scorda di fare la novella. — Ma sono storie commoventi, anche se narrate alla buona! — Ciò dipenderà dalla maggiore o minore eccitabilità dei vasi lacrimali dei lettori; in arte, non si tratta di riconoscere se si pianga o no, ma di esaminare se la fantasia viene messa in movimento o se rimane invece oziosa:

Per questo essa a Francesco, ed egli a lei
era piaciuta, e s'eran fatti sposi;
nè scevro poi di furiose risse
stato era ad essi il matrimonio. E sempre
la cagion delle liti era il denaro...

Come si fa a non avvertire l'incolore di questa forma, la gracilità di questa prosetta che la pretende a verso?

Nelle sue rime varie, il Chiarini ora si rivolge a una bambina nel dì natale per spiegarle tutto ciò che la vita ha di triste e di turpe, e che ella non comprende ancora; e manifesta la speranza che, quando sarà in grado di com-

---

(1) *Isso afferra na storia co na favola;*
dapò, nce chiamma quatto testemmonie,
iusto quanta nce vonno a fa na stipola,
co tre parole ognuno, quanto vastano
pe te contà lo fatto, e a revederence!

Varie poesie (Napoli, 1761), p. 115.

prendere, leggendo quei versi, piangerà, e il pianto affretterà la vendetta; ora a un economista che gli vanta il progresso della civiltà e ch'egli invita a contemplare lo spettacolo del fanciullo battuto dal padre, della fanciulla suicida, della plebe inferocita contro il tiranno; ora, ironicamente, fa descrivere da un mendicante la sua « vita bella ». Codesto è il « genere ». Talvolta, scrive davvero come per libri di scuola elementare. A una giovinetta, la quale torna dal ballo turbata, e fastidisce come meschina la propria cameretta già sì cara, dice:

Guarda quel delicato
vetro, da rozza mano
percosso ed incrinato.
Integro pare e sano;
ma se lui giunga tenue
colpo un tratto a ferir,
un suon fesso e sgradevole
senti dal vano uscir.

E trae la morale dal vetro:

Arte non è che possa
porre, o Silvia, riparo
al mal che la percossa
fece al cristallo raro.
Ei può fra gli altri ninnoli
brillare in sul camin,
ma non l'antico rendere
suono allegro argentin.

Altrove, come nel « Cartoccio di confetti », diluisce. Egli siede malinconico nel suo studio: entrano i suoi bambini, e al loro aspetto la gioia e la fiducia nel bene gli riscaldano il cuore. Vorrebbe prendere i bimbi sui ginocchi, e, rinunziando a narrare storie di casi orribili, giocare con loro; ma quelli gli recano la posta e il giornale. E, nel giornale, legge di un bimbo che nei giardini pubblici a un vecchio che gli

chiede la carità dà un involto, il suo cartoccino di confetti. A questo aneddoto, si commuove, piange, abbraccia i figli:

e guardando
il cielo azzurro e l'aere
balsamico aspirando:
— Oh grazie, — grido, — oh grazie,
santa madre Natura!
Non è sol fango e tenebre
l'umana creatura!

Io non dubito punto che il Chiarini abbia provato questi pensieri e questo rivolgimento benefico; anzi, il componimento ha tutta l'aria del racconto di un caso accaduto. Ma « ci vuol altro, ci vuol altro, ci vuol altro! » — borbottava Don Abbondio.

E chi oserebbe dubitare dei terribili strazî, realmente da lui provati, nel vedersi morire la figliuola e il figlio adolescenti? Ognuno che si ripieghi su sè stesso e ritrovi la memoria di simili angosce, impietosisce. Ma deve ricercare quelle memorie in sè stesso, e non nei versi, *Lacrymae*, del padre; nei quali, o sono particolari infilzati l'un dopo l'altro in grevi esametri e in altri metri rimasti estrinseci al pensiero; o si trovano concettuzzi, come questo intorno alle stelle che vanno per l'etra immenso, e nessuno le ha viste ancora rovinare divelte:

E pur non han le stelle,
non hanno un genitore,
a cui si spezzi il core
vedendole mancar!

Imitazione metastasieggiante del sublime detto di Lear innanzi alla morta Cordelia: « Un cane vive, un cavallo, un topo vive; e tu non respiri più! ». Tra le fredde interrogazioni sul perchè i figli muoiano e le non meno fredde immaginazioni degli incontri con essi in un altro mondo, appena si salva qualche breve frammento, che ha evidenza descrittiva.

III.

Luigi Settembrini encomiava lo Zendrini per avere «bandito dalla poesia il solito gergo». E, per simili ragioni, battè calorosamente le mani ai versi di un giovane siciliano, Giuseppe Aurelio Costanzo, e se ne fece presentatore e raccomandatore. Il Costanzo ebbe anche altri encomî d'illustri. Alessandro Manzoni gli scriveva nel 1871 che i suoi versi erano «ricchi nella loro brevità di concetti che, arrivando inaspettati alla mente del lettore, appariscono, subito dopo, naturali, ma d'una naturalezza squisita»; e il Bonghi nel 1874, confermando questi giudizî, che il Manzoni aveva manifestato altresì conversando con amici, aggiungeva per suo conto: «V'ha nella poesia nostra, e forse in quella di tutti i popoli adulti, due scuole: l'una, che è la vostra, scrive come il cuore detta, e si compiace in una forma purissima, e che permetta rapidissima ed immediata la comunicazione degli spiriti tra il poeta che ha sentita l'impressione fantastica, e il lettore che la riceve; l'altra, che è quella del Carducci nelle sue buone poesie, vuole e fa dentro la forma del suo concetto un lavoro intellettivo più arduo e più lungo, e non ha posa, nè si contenta, se non l'arricchisce di sensi remoti e profondi, raccolti nella fantasia storica e nel valore della parola più premuta dell'ordinario, sicchè questa, se mi è lecito dire così, parli tutta e non se ne perda nulla, e la frase poetica n'acquista un'efficacia squisita». Il Guerrazzi e l'Aleardi e il Dall'Ongaro festeggiarono anch'essi a gara il nuovo poeta.

Il Costanzo era veramente un verseggiatore meridionale: voglio dire, quali se ne sono avuti per secoli nel Napoletano e nella Sicilia: «cantore melodioso», ma ridondante e superficiale. Nel poemetto: *Un'anima* compone una sorta di

autobiografia. Fanciullo aveva sognato il mondo come una festa vaghissima:

Ed ho sognato tante cose belle,
angeli, paradisi e fiori e stelle.

Un giorno volle conoscere questo mondo da lui sognato, e si tolse dalla sua Ible (Melilli, in provincia di Siracusa), dal fianco della vecchia madre, al rumore dell'impresa dei Mille. Ma, sfumata l'ebbrezza patriottica, egli, guardandosi attorno, non vide altri spettacoli che tristi o turpi. E i suoi versi descrivono la fanciulla abbandonata, il soldato della patria che langue in povertà, il vecchio lasciato solo e senza aiuti, l'orfana scacciata di casa dallo zio avaro, il giovane gettato ad abbrutire nelle caserme, la madre che ha perduto il figliuolo a Lissa, l'avventuriero sanfedistico, il finto ex-martire pensionato, la monaca di Cracovia, l'affarista, la giovinetta maritata contro le tendenze del proprio cuore. Argomenti di altrettanti descrizioni o dialoghi:

Eccolo, o Lina, il mondo ove s'aggira
la turbata e raminga anima mia.
Ovunque e sempre intorno a sè non mira
che questi miserabili per via!

E torna pur sempre con l'immaginazione alla sua casa, alla vecchia madre, alle impressioni provate nell'infanzia, riuscendo alla domanda:

Chiedo se vera vita è questa rea
vita del mondo che mi affanna e cruccia,
o pur quella che placida vivea
là con mia madre, in quella mia casuccia:

domanda smarrita, che ripete a ogni pausa del lungo poema, con varie perifrasi e vario metro. Intona come un poeta popolare:

Però che il vero sta ne la gran fede:
ogni gloria e tesor sta dentro il core;
e nulla sa quaggiù chi a nulla crede,
e mai non vive chi non sente amore

O come un poeta popolare di seconda mano, alla Parzanese:

— Dimmi, fanciullo mio, dimmi che hai,
se altro che star a piangere non fai?
— Sono tre giorni che la mamma è morta,
e da tre giorni batto a questa porta.
— Piangiamo insieme, fanciullino mio,
chè da tre giorni l'ho perduta anch'io.
— Mi han detto che là basso si nasconde,
la chiamo da tre giorni, e non risponde...

O, aleardeggiando con la sua Lina, cui si rivolge a ogni istante come l'Aleardi soleva alla sua Itala o alla sua Maria:

Ivi, o Lina, vivremo; e in mezzo a quelle
memori piante, a cui non manca il fido
aere e la luce, il nido
de la nostra casetta appenderemo.

Tra una foglia di rosa
e un'ala di farfalla
la nostra vita passerà...

Nè manca di sciogliere un inno all'Amore, che ha tutta l'aria di un contrapposto all'inno a Satana, pubblicato in quel torno dal Carducci.

Ma il Costanzo dovè sentire presto il vuoto di questa forma, e, spirando su lui aura di modernità, volle orientarsi verso una poesia più succosa ed energica. Anche nella sua prima maniera, lampeggiava, a tratti, una certa forza realistica. Fra i tanti versi generici e incolori scritti per la madre, si senta come siano ben toccati questi, in cui egli ricorda i primi suoi dubbî e brame di sapere, soddisfatti prontamente dalla parola materna:

La vecchierella non avea mai letto
alcun verso nè prosa;
e, non sapendo nulla, m'avea detto
che sapeva ogni cosa!

Un semplice tratto, e coglie tutta l'anima della vecchia popolana che ha una completa filosofia nella sua religione, una morale sicura nelle sentenze tradizionali, una storia universale nelle fiabe e leggende, e un'enciclopedia di conoscenze scientifiche nei proverbî sugli animali e sulle piante, sulle malattie e sulle variazioni atmosferiche. Provatevi a introdurre un dubbio o un'idea nuova nella sua testa: vi si ribellerà, o vi sorriderà come a persona che voglia ingannarla per ischerzo. — Talvolta, il Costanzo ha una crudezza che piace, come nei due versi della fanciulla che ha tentato invano d'impietosire l'avaro zio:

e da quel picciol occhio d'usuraio
non una stilla di pietade uscia;

o nel carme per la morte di Pietro Micheletti, scrittore di tragedie (era nipote dello storico Pietro Colletta), che si trascinava per le vie, povero, offeso nel corpo, anima piagata ed imprecante:

Ora ei dorme là in fondo a quella buca
oscura e paurosa;
e di là dentro più levar la nuca
giammai non può; non osa.
Ed è meglio così! Però che poi,
se me lo fate dire,
quel vedercelo sempre in mezzo a noi
era certo un morire.
Poeta... sì! Ma quell'andar per via
con quel suo bastoncello,
e in quello stato, poeta che sia,
era un vero flagello!...

Nè manca di colore la descrizione della vita di soldato, ch'egli fece per più anni, non col combattere ma con l'oziare nella guarnigione di un paesello calabrese:

...Inutile ne l'erma
cella d'un frate io tacito passeggio:
era un convento ed ora è una caserma;
e appeso io veggio
il mio moschetto ov'era un crocifisso,
e correr zufolando un bersagliere
dove in sandali tardi intento e fisso
venia le sere
un vecchio orando. E per la Bruzia valle
veder parmi un brigante ed è un bifolco
con la sua marra, curvo dalle spalle
tra solco e solco...

Fatto più maturo, i contrasti sociali che lo avevano già colpito al suo entrare nel mondo, e forse altresì la lettura della *Vie de Bohème* del Murger e dei *Réfractaires* del Vallès, lo menarono alla insistente osservazione degli spostati, dei naufraghi della vita. E scrisse prima una commedia: *I ribelli*, che non ebbe fortuna, e poi il poemetto: *Gli eroi della soffitta*; lavoro vivace, ma sbagliato da cima a fondo. Poemetto? È, invece, un saggio sociologico, in cui tutto lo sforzo dello scrittore si appunta nel classificare gli spostati, ricercarne le varie provenienze, descriverne le costumanze, stabilirne l'evoluzione, giudicarli nei rapporti con la società e col progresso. Onde, in luogo di rappresentazioni, si accalcano le definizioni. Comincia:

Chi sono? — Quanti assetano
di vasto impero e di superba altezza,
quanti piegar disdegnano
la groppa al basto, il collo a la cavezza...
Quanti, vaniti i rosei
sogni e l'ebbrezze, giovanil tesoro,
or dismagati anelano
la giustizia del pane e del lavoro:

estrosi un giorno e rigidi,
or la più parte pencola e ruina
nel brago, e a mezzo il trivio
come uno straccio l'anima trascina.
Quanti, bruciata l'ultima
cartuccia, fuori di speranza, rotta
l'han co' bugiardi apostoli
cui vangelo e bandiera è la pagnotta.
Quanti, illusi ed ingenui,
il mar de la città da l'imo fondo
lividi lancia e garruli
come tante ranocchie in faccia al mondo.
Quanti ne la gran macchina
de lo Stato non sono asse o puntello,
non cavicchio o carrucola,
non fune o cappio, incudine o martello.
Quanti punzecchia e lacera
la vita d'ogni giorno, questa prosa
irta di ganci e stimoli,
monotona, pettegola, cenciosa.
Quanti succhiella e strazia
il chiodo d'un pensier fisso ed ardito,
o, lima aurea de l'anima,
la gran malinconia de l'infinito!

Segue la descrizione delle fisime di quei disgraziati, dei luoghi e delle vie dove si suole incontrarli, delle ore che passano inerti al caffè, bevendo acqua e dissertando sulla politica e l'economia, e, insomma, di tutto quel loro vivere di espedienti e a casaccio. Eppure, parecchi di essi avevano nei loro paeselli qualcosa al sole, e una famiglia e una madre. Perchè non restarono colà? Che cosa li spinse a perdersi nell'oceano della vita cittadina? Galeotte furono le idee nuove, che giunsero alle loro rustiche case, e li illusero. E, nelle città, trovarono scetticismo, cinismo, ipocrisia, materialismo, idolatria del danaro; e la miseria decimò gli inesperti o se li fece soggetti. Pieni di fede un tempo, ora che

la morte li abbranca non vogliono cadere invendicati, e diventano schernitori e minacciosi. Certo, vi ha dei bindoli tra essi, e sogliono essere gente di pochi scrupoli. Ma perchè colpirli con tanta crudele severità? Non valgono forse meglio di coloro che li sermoneggiano, egoisti e senza cuore? La conclusione è:

Pur siete voi, molecole
misteriose ed atomi immortali,
che sempre in moto, gravidi
di destini, di forze e d'ideali,
spingete in novi secoli
e in più vasti orizzonti il mondo avito,
a furia di catastrofi
sgombrandogli la via dell'infinito.
Qual dal perenne eccidio
d'assidue ondate di protozoari
si enuclean lenti e crescono
i rocciosi atolloni a mezzo i mari,
o qual l'egizie sorsero
moli, assiduo lavor d'un'infinita
plebe d'oscuri e miseri
schiavi, che sotto vi lasciâr la vita;
tal da l'eterno e vario
dramma, da la vostr'opra intima, arcana,
sorge questa piramide,
quest'Atollone de l'istoria umana.
Sorge da voi; ma l'improbe
lotte, le vostre vite, il vostro nome
saran nella perpetua
vicenda ignoti; o rimarranno, come
d'un'onda di zoofiti,
d'un fermento di popolo marcito,
riman, converso in atomi,
un pezzo di corallo e di granito.

Anche dai soli due brani, che ho trascritti, si può fare giudizio circa la forma del Costanzo. L'agitazione artificiale

e monotona, ottenuta con l'avvicendamento dei settenarî sdruccioli e degli endecasillabi rimati, con l'incalzarsi precipitoso di nomi e di verbi, sinonimi o usati come sinonimi, con le chiuse fragorose delle strofe e con le tirate a razzo, cerca di simulare l'impeto lirico. L'enumerazione infierisce nel poemetto quasi una manìa. E se la forza artistica non ha saputo rinserrare in personaggi concreti e in iscene dai contorni precisi le osservazioni che l'autore è venuto facendo intorno agli «eroi della soffitta», neppure (sia detto di passata) la sua indagine di sociologo riesce soddisfacente, perchè è chiaro che egli ha mescolato insieme uomini di svariatissima natura e valore, non giudicabili alla stessa stregua.

Il meridionale facilmente degenera, o si evolve, da poeta a filosofo; il Costanzo, sociologo nel suo secondo stadio, diventa filosofo nel terzo. E filosofo tutt'altro che grossolano, che intende parecchie cose che professori di filosofia in Italia non sogliono, o non solevano, intendere. Si legga *Nihil* (che è del 1886), e non si badi alla forma imperfetta ma al concetto:

Ahi, tutto muore quanto nasce! L'infimo
resta, il comune: l'atomo, la massa;
ma il più vivo, il più proprio, il sommo, l'intimo
d'ogni essere, con lui folgora e passa.
E ad arrestarlo, o povero filosofo,
cerchi, invan, nuovi ingegni e nuovi ferri:
più che la vita geniale e splendida,
la vulgare e plebea tu scruti e afferri.
Ma quel che sfugge a te, Livio, con libero
calamo, eterna, e Dante, con la rima;
la Storia e l'Arte, i due specchi dell'essere,
di quanto in noi più s'erge e si sublima!
Eternarlo? non già! Su tela o pagina,
a noi, efimeri atleti, appena è dato
indugiar quanto, fuori e in fondo all'anima,
guizza e dilegua con l'istante alato...

Pensieri, dei quali ha piena coscienza, e che a lungo comenta e giustifica in una lettera in prosa, messa in coda ai versi. Chi avrebbe immaginato di trovare a quei tempi di positivismo, in Italia e nel Costanzo, un uomo consapevole della limitazione delle scienze quantitative e della incapacità di esse a cogliere la realtà viva, intuita dall'arte e pensata dalla storia? Anche il concetto dello spirito umano, che esce dal seno delle cose e le supera, è esattamente espresso in uno dei due sonetti, concepiti nella pace di una verde montagna:

In questa vita, in questo gran concento
m'agito, e lancio la mia nota anch'io;
parte dell'universo anch'io mi sento,
anch'io mi sento un atomo di Dio.
In questo nuovo, arcano nascimento,
mando, con l'erbe e i fior, l'alito mio;
spiro con l'aura, mormoro col rio,
e inzaffiro con gli astri il firmamento.
E ch'io mi sparga con l'immenso mare,
o che mi accolga in grembo a una verbena;
luccioletta che guizza e che dispare,
o stella che arde immobile e serena;
sento, qual ch'io mi sia, l'eterno, e pare
che l'universo mi comprenda appena.

Così, proseguendo nel lavorìo di meditazione e riflessione e dissolvendo ogni gruppo d'immagini ch'era nel suo animo, il Costanzo è giunto al poema lirico: *Dante*, pubblicato nel passato anno e accolto universalmente con senso di stupore. Che roba è codesta? Come è saltato in mente al Costanzo di scrivere trecentododici sonetti, nei quali il divino poeta viene sottoposto a un implacabile interrogatorio? — Se io mi appresso a te, vate sovrano (si dice nel primo sonetto), non è per darmi l'aria d'iconoclasta:

ma sol per dirti in quanti,
a te pensando, io sono
dubbî, spesso irretito.

E a te mi traggo innanti,
scoperto il capo, prono,
ma, pur, con l'occhio ardito.

E i dubbî sono di questo genere: — Dimmi come mai la santa pianta della scienza e del vero, quella pianta che dovrebbe difendere l'Impero,

com'è che, appena Bice
siede a la sua radice
ed il timon la sfiora
del carro, d'arsa frasca
ch'era par che rinasca
e, a un tratto, foglia e fiora?

E le sue convinzioni si affermano con questo tòno:

E certo io sono, ormai,
che il veltro redentore,
esser non potrà mai
un ghibellin signore,
se sol virtù gli dài,
sapïenza ed amore,
e vedovo lo fai
d'ogni terren valore.
Per te la terra intera
salvar può solo un pio
Papa, un uomo di Dio...

E le sue conclusioni si rivolgono contro chi falsa il genuino pensiero di Dante, e

a far le sue vendette,
ti grida il più severo
precursor di Lutero;
e, osando, fin ti mette
la sua bandiera in mano
protesta al Vaticano!

Che cosa è questo strano libro, che sottopone ad una critica ingenua, non di arte ma di politica e di morale, la *Commedia* dantesca; e svolge la discussione in versi, anzi in sonetti, e in sonetti di settenarî?

Una mostruosità, senza dubbio: ma tale da destare interesse in chi, come me, è persuaso che le epoche storiche vivono tutte, o almeno sonnecchiano, nei varî cervelli degli uomini; e di ciò trova nuova conferma in questo poema didascalico, di fattura prettamente scolastica e medievale, che, mercè l'ex-poeta idillico Costanzo, è comparso ora, se non a dilettare, certo a stupire le genti.

1904.

XIII

EMILIO PRAGA

Mi torna in mente la figura tra di dissoluto e malvagio, beffarda, satanica, con la quale ci appariva all'immaginazione, un quarto di secolo fa, — nell'ambiente di austera religiosità delle nostre famiglie e dei nostri collegi cattolici, — Emilio Praga, bevitore d'assenzio, bestemmiatore, descrittore di orgie, cantore del dubbio e della noia; invitante il vecchio Manzoni a morire, perchè era suonata ormai «l'ora degli Anticristi», inneggiante ai sette peccati mortali, che gli stavano nel cuore, «come in un tempio, inginocchiati»! Egli ci dava un senso di smarrimento e di malessere, una ripugnanza, venata appena di giovanile curiosità per lo spettacolo malsano.

Ma ora che, dopo tanto tempo, riletti i suoi versi, cerco di fermare la figura di lui nella sua schiettezza e compiutezza, ecco vedo attenuarsi e quasi svanire gli antichi tratti, e non ritrovo più innanzi a me il mostro di un tempo, e un'immagine assai diversa lo sostituisce.

— Dei tuoi canti il nido,
il covo dei tuoi sogni io ben lo so! —

Tu, o Praga, non sei nè un empio, nè un tormentato dal pensiero, nè un orgiastico, nè un ribelle. Tu non sei nè fosco nè terribile, come la cattiva letteratura, di cui spesso ti cibi, ti lascia credere. Tu sei un pover'uomo!... Senza energia

di pensiero e di volontà, oppresso da vizî dai quali non sai distrigarti, attratto da ideali che non sai raggiungere e neppure con un po' di sforzo perseguire, tu ci commovi con la tua bontà di debole e di malato. Non sai vivere di vita reale, e vivi di sentimento e di cuore. E vivono con te tutte le creature con le quali t'incontri e ti soffermi lungo la tua via, e che sono un po' come te: poveri e deboli e malati, dagli affetti miti e dalle aspirazioni idilliche. Tra le erbacce e le ortiche che d'ogni parte lo invadono, sono questi i fiori gentili, i soli fiori che spuntino nel tuo giardino poetico.

Il Praga non vede gli spettacoli della natura, i campi, i boschi, i fiumi, le montagne, nella loro solennità, in ciò che hanno di grandioso, come accade agli spiriti energici, che sembrano ritemprare, e in effetti trasfondono, la loro forza in quella forza. Ama la campagna nelle sue semplici gioie, nei suoi aspetti piccoli e gradevoli:

Com'è bella la sera in mezzo ai monti!...

Ovvero:

Come, come restar fra queste mura,
quando sapete
che son fioriti il monte e la pianura,
e conoscete,
conoscete le valli e le pendici
e le placide sponde,
delle profonde — gioie albergatrici?

Come restare? Abbacchiano le noci
sulle montagne:
già dei fanciulli le garrule voci
fra le castagne
empiono i rami a cui cascan le fronde,
e i nidi abbandonati
son circondati — di testine bionde.....

Vecchio, e sempre giovane motivo, della vita rustica che calma i nervi eccitati; della quiete del villaggio, sospirata come un balsamo. Egli seppellisce i suoi tristi pensieri e i suoi dolori in quegli angoli di terra a lui ridenti:

nell'orticello pien d'aranci e d'ali,
dove un bel pozzo invita ad aver sete,
e dove spesso brillano gli occhiali
di qualche prete
sotto il sagrato.....

Ama la nevicata, quella che fa meglio sentire l'intimità della propria casa:

La bella neve! Scendete, scendete,
leggiadri fiocchi danzanti nei cieli.....

Contempla allora il giardino nello squallore invernale; ma l'animo gli si gonfia di pietà e d'indulgenza:

Mi morîr cinque di rose arboscelli
e spirò l'anima a Dio la violetta;
senza l'ammanto di viti i cancelli
sembran soldati disposti in vedetta.
Pur questa notte una mano furtiva
l'inaffiatoio rubommi in giardino
(Se fu per fame che alcun lo rapiva,
Iddio nol vegga l'agreste bottino).....

Nel contrasto, si risvegliano più vivaci, nella sua fantasia di pittore, le immagini del luglio e dell'aprile:

Come cadenze tremule
di cori in lontananza
belle, ridenti, tiepide.....

I vetri sono appannati dal gelo; ma, nella stanza, è l'alito della donna cara, per la casa si ode il fruscìo delle sue gonne.

È quella la « stagione propizia » (così in un sonetto istruisce, sorridendo, le ragazze nubili):

è quello il tempo di trovar marito,
fanciulle: allora l'uom, che sta soletto,
come le membra ha il core intirizzito...

Anche la notte e le stelle gli appaiono idilliche:

Oh ditemi il segreto, erranti stelle,
dei vostri eterni palpiti!
Qual desio vi commove il petto ardente,
qual amor nella bruna aura tranquilla
vi consiglia a oscillar sì dolcemente?

E segue come innamorato la luna pel cielo scuro, adora la luce e i veli della vergine divina, o che si specchi nel tremolio mite della laguna o che bagni il suo raggio nel ghiaccio delle montagne o che sorga infocata dal mare:

Ed io t'amai sul piano,
t'amai, luna, sui monti
e nel cupo fragor dell'oceàno...
Ma non mi tocchi l'anima
quando, dimessa e stanca,
sèguiti il sole in camiciuola bianca!

Percorre campagne e marine, recando la tavolozza e il cavalletto; e, dove si ferma, subito gli si affollano attorno gli abitanti del luogo:

Schiudesti appena il tuo logoro ombrello,
e già d'urti e d'inchieste ti circonda
di pescatori un garrulo drappello,
e dura legge è pur che si risponda.
— Eh, che mai fa? — Dipingo — Oh bello, oh bello!...
Ma come? — Come posso. — E cosa? — L'onda. —
L'onda del mar?... ci metta anche un battello. —
Il tuo no, il mio, che aguzzi ha remo e sponda. —

E, in queste dimestichezze, egli finisce col risentire in sè le gioie e le ansie e le superstizioni di quella povera gente; come si vede nella poesia sui pescatori notturni, che aspettano il ritorno delle reti gettate in mare, e sono tormentati da dubbî e rimorsi, perchè uno di loro la domenica, mentre parlava il prete, levò forte la voce, e un altro dimenticò di cavarsi il berretto nel passare innanzi alla chiesa, o perchè dai mozzi insolenti fu deriso il sagrestano, che traversava la strada, avvolto «nel suo cencioso ferraiuol turchino», e venne urtato il nano che canta i salmi in coro... Così ricordando, essi tremano che Dio non li punisca, avvisando i pesci di fuggire le loro reti:

> le fitte reti care,
> che doman gronderanno alle pareti.....

Quanti stenti per raggranellare poche monete di rame, quelle monete che, nelle loro mani callose, «dei pesci hanno l'odore»!

In queste escursioni da pittore, il Praga, il miscredente, avvolge di caldo affetto i preti che incontra sulla sua via; o che li veda «col tondo viso in foco — e il parlar roco — delle dee baccanti» presso i tini, intenti alla vendemmia; o che beva con essi, a sera, il vino dell'ospitalità. In uno dei villaggi di montagna da lui frequentati, fa la conoscenza del vecchio curato, ritratto in modo indimenticabile nelle *Memorie del presbiterio* (motivo che tentò poi anche di svolgere in un romanzo, lasciato a mezzo):

> I bei giorni passati al presbiterio!
> O mio santo curato,
> che al giovinetto amico
> schiudesti il dolce asilo intemerato
> e l'animo pudico;
> benchè or lungi da me tu sia sepolto,
> ti parlo ancora e ti riveggo in volto.

Ne rivede il crine canuto e lo sguardo mite; rivede la stanzetta che egli, l'artista, nel suo passaggio, ornò di una pittura; la croce nera, e gli scarni santi, appesi alle pareti, amici del povero prete solitario; la vecchia fantesca, che si aggirava zoppicante nella tranquilla dimora, e di così tenace amore amava il padrone che, morto lui, morì anch'ella, poco dopo:

Senti, io scordai soavi
facce di giovinette innamorate,
ma le tue rughe, no, non le ho scordate!
  Quand'io tornavo a sera, e il vecchierello
parlava al suo breviario,
tu, per darmi la cena,
riponevi in un angolo il rosario;
egli, finito appena,
tutto ridente mi sedeva accanto,
e mi diceva: — T'ho aspettato tanto! —

Tutti volevano bene al giovane pittore in quel villaggio e levavano al cielo il suo lavoro — e sapete perchè? —

Perchè un giorno avean visto, in sul sagrato,
chino a osservarlo il tremulo curato.

Quel buon vecchio era stato messo sotto accusa dal vescovo, perchè si diceva che avesse mancato ai doveri della sua condizione di prete, e, nientemeno, cantato il giorno dello Statuto:

  Se cantava! lo vidi affaccendato
i vessilli a intrecciare,
mentre, insieme alla fante,
io l'aiutava ad allestir l'altare.
Come officiò esultante,
come pura la voce al ciel s'ergea,
e più bella del solito parea!

Il Praga (lo avvertiva egli stesso) non era fatto per la disciplina, per le costrizioni di qualsiasi genere. Freme nei suoi versi l'orrore per la scuola, pari solo alla tenerezza da lui serbata per l'avola, che gli aveva appreso a compitare. I tormenti della scuola sono catalogati in un sonetto, tutti quanti: il cartellone dell'alfabeto, le ceffate delle maestre, i pensi, l'odore della cattedra, il gelo delle vaste aule scolastiche, i visi da estranei del bidello e dei professori..... Tanto orrore, che la visita che il vecchio professore di greco gli viene a fare nel suo studio di pittore, gli sommuove subito in petto le noie e le ribellioni del tempo in cui, fanciullo pallido e sparuto, anelava a correr pei campi e ad arrampicarsi sui monti, ed era costretto, invece, a chinare il capo su Omero. Ma, nei momenti di felicità, si è buoni. Egli fissa l'occhio sull'uomo già tanto odiato, sulla sua lunga e magra persona, lo vede stanco e sofferente, e sente fuggire dall'animo l'avversione. Notate il tratto che segue: l'incoscienza, nel povero vecchio, di essere causa di una segreta tempesta:

Egli abbracciommi con l'usato affetto
e mi sedette accanto.

E parla, a cuore aperto, all'antico alunno della sua vita, delle sue infermità, delle strettezze della famigliuola, del suo consumarsi nell'afa sempre eguale della scuola. E, nel parlare, volge in giro lo sguardo allo studio pieno di luce, alle tele sparse e ai bozzetti, lieti di fantasia giovanile. Quello sguardo non è d'invidia: accompagna un sospiro appena accennato:

Parea che, desto ai primi ardenti affetti,
chiusi non morti in core,
volesse dirmi: — O quanti nuovi lidi,
quanta stesa di cieli e di marine,
tu vedesti, e pur giovane sei tanto!
Ed io?... de' grami dì già presso al fine,
che mai conosco di sì vago incanto?
Nulla, mai nulla io vidi!

Talor fra l'aure aperte e la verzura
la mia stanca vecchiezza si consola,
quand'esco co' figliuoli alla campagna.
Ma quell'ora di pace, ahi!, come vola!
qual tristezza maggior non m'accompagna
poi, tra le chiuse mura! —

Ed ecco il rimorso stringe il cuore del giovane, che un tempo s'era accanito anche lui ad aggiungere tristezza a quella vita già tanto misera, e che, pur ora, ha provato alla vista del buon vecchio un movimento nemico. Rimorso e pentimento, che prorompono con un balzo d'affetto:

Su, versi miei, seguitelo per via,
ditegli voi che col greco è svanita
ogni rancura, e che, quand'egli uscìa
dalla mia stanza, ho pianto!

Figure compassionevoli, perlate dalle sue lacrime, com'è questo « professore di greco », appaiono frequenti nei volumi del Praga. Nel prologo del primo di essi, è il piccolo savoiardo girovago, al quale il poeta paragona sè stesso:

che nei caffè le veglie
de' cittadini annoia;
se alcun, pietoso, un'arida
lode gli versa in core,
che avvivi il ritmo flebile
d'una stilla d'amore,
scintillar vedi i timidi
occhi del poverino,
e dimenar più rapido
l'arco del suo violino.....

Altrove, sono i vecchi dell'ospizio, che escono in lenta schiera sulla porta a confortarsi al sole d'aprile, memori ancora del malinconico gennaio passato nei loro letticciuoli, afflitti dalla nebbia e dal gelo. E poi le due vecchiette, della poesia *Due conoscenze*:

Io conoscea due vispe vecchierelle
che vicino abitavano di casa:
le due cuffie eran sempre alla finestra,
e per l'aura venia
un confuso cianciar pien d'allegria.
Parevan le due candide cuffiette,
fra quei vasi di fior, due tortorelle,
e or rivolti alla strada, ora alla gronda,
quattro occhietti brillanti
studiavan gli uccelletti e i viandanti.

Le due vecchiette lo guardano con occhio affettuoso, perchè lo vedono passare sempre solo, senza donna a lato; ed egli le ricambia di simpatia. Ma, un giorno, scorge deserte le finestre: una delle due vecchie è malata, l'amica l'assiste. Quella muore, la trasportano al camposanto; l'altra torna sola

nella sua casa,
stretta, scura, pudica,
come la bara dell'estinta amica;

e non si lascia più vedere. I fiori intristiscono sul davanzale; la superstite non s'interessa più a ciò che succede nella strada; dopo un po', muore anch'essa, e la finestra è spogliata dei fiori. — Gl'infermi degli ospedali sono quasi un incubo pel Praga. Non li dimentica nel carnevale:

Oh non passate mai, plebi frementi,
femmine folleggianti in carnevale,
cori festosi e musiche plaudenti,
non passate dinanzi all'ospitale!...

Non li dimentica nella commossa invocazione, rivolta alla gente che ancora prega:

Genti pie, che pregate prima di porvi a letto,
non pregate pei morti che stan nel cataletto.....
I morti nella terra sono tranquilli e lieti.....

Per i vivi pregate, quando cade la notte.....
Pregate per le madri che aspettano, pregate
per le livide teste nel gioco ottenebrate;
per la donna che stende le braccia all'uomo ignoto.....
Pregate per la turba negli ospitali esangue,
sovra cui, col crepuscolo peggior dell'agonia,
la memoria s'abbatte e la malinconia.

Anche quando la sventura lo colpisce, e, sventura maggiore, egli si lascia minare dalla dissolutezza e dal vizio, e non più i « bei sorrisi tra i capelli bianchi », ma altre immagini meno pure lo accerchiano; anche quando canta l'orgia e l'ubbriachezza e atteggia il labbro al ghigno e alla bestemmia, il potere di quel suo primo sentimento non è al tutto caduto. Vedetelo, mezzo ubbriaco, tra le Nine e le Emme e le Lise, che fanno i più sboccati e sguaiati discorsi, e una di esse parla, con rapimento, di una cosa che la interessa profondamente, dei magnifici baffi di un capotamburo:

Ma, l'ultimo bacio, coll'ultima tazza,
versato sul crine di un'ebra ragazza,
io stavo cogli occhi rivolti a uno stuolo
di larve leggiere che andavano a volo;
sorgeano, svaniano, cantandomi allato,
cantandomi i canti del tempo passato.
— Rammenti? rammenti? — dicevano insieme,
poi tutte mutavano le sillabe estreme:
— Io sono la coltrice del letto infantile... —
— E noi siam le gioie dei giorni d'aprile... —
— Son io la locanda dei queti villaggi... —
— Io son la valigia de' garruli viaggi... —
— Rammenti?... la cattedra son io della scuola... —
— Io son del giardino la memore aiuola... —
— Noi siamo le cabale dell'alta lavagna... —
— Noi siam le domeniche passate in campagna... —
— E noi, dell'inverno le notti vegliate... —
— E noi, noi le vergini dal cielo invocate! —

— Rammenti?... rammenti?... la seggiola io sono,
la seggiola bella, più bella di un trono,
in cui dietro l'umile cortina distesa,
fra i vaghi riflessi che veggonsi in chiesa,
la candida infanzia capì la madonna,
la buona, la santa, la povera nonna! —

Il Praga potè cantare anche, per qualche tempo, il suo «risorgimento»; quando gli nacque un figliuolo. Compose allora il *Canzoniere del bimbo*:

Egli aperse quel dì le sue finestre,
guardò nel cielo e ringraziò l'azzurro;
sorrise ai fiori e ringraziò i profumi,
e disse all'aura: — Oh dolce il tuo susurro! —
e alle rondini: — Addio! —
e ai passeggier: — Vi benedica Iddio! —
E, alla parola Iddio, lo assalse un'alta
riverenza...

Nel vagito del suo bimbo, ritrova la fede, gli si svela il segreto dei destini umani, i dubbî svaniscono, si riconcilia con Dio. Non si sazia di guardare il nuovo arrivato, nella culla, con intenerimento:

E gli han vestita già la camicetta,
la camicetta bianca,
con due vaghi ricami a destra e a manca...

Tutta la sua propria fanciullezza rinasce:

Oh quando, in braccio
della nutrice,
il tuo ti coglie
sonno felice,
e il capo dondoli
come un vecchietto
che sogni il ciondolo
del suo berretto;

quando le deboli
braccia incrociate
e le finissime
mani allargate,
al par d'un monaco
fuor del cappuccio,
mi osservi attonito
dal tuo lettuccio;

senti: io risuscito
le ricordanze,
e per le cerule
mie lontananze,
ricerco l'esule,
che fu me stesso,
il bimbo, il giovane,
che un padre è adesso...

E si rivede alla scuola, in chiesa con le sorelle, intento a ricercare, con la perpetua fame infantile, le briciole di pane nella scarsella, via via fino al giorno in cui, tra l'ammirazione dei parenti, riesce a comporre il suo orribile primo verso. E sogna di ripercorrere quel cammino col suo bimbo, che accompagnerà alle passeggiate e alla scuola: con quel bimbo, che la sua buona nonna amò « non nato » e pensò di attaccare un giorno alla sua gonna, « come s'attacca un fiore ». E si mette a immaginare l'avvenire del suo figliuolo, e per un istante lo vuole, con orgoglio paterno, destinato a grandi cose. Ma, subito dopo, il suo più schietto ideale di vita trionfa. Che cosa augurare al figliuolo se non ciò che brama per sè?

Ma meglio, assai meglio,
se invece lo aspetta
la pace, il silenzio
d'ignota casetta!...

Ed ecco gliela costruisce e adorna in fantasia, come per fargliene dono:

Sia piena di rondini,
dal mondo difesa;
sia bianca e sospesa
fra il cielo ed il mar!...

Queste sono le ispirazioni migliori del Praga, e potrebbero arricchirsi di parecchi altri esempî. Tutto il resto, tutto

il diverso nella sua opera, ha scarso interesse. È velleità o eco di poesia altrui, per quanto la strana e disgraziata vita del poeta sembrasse dare a quegli altri motivi un valore e una serietà che non hanno. Ma, già, non si comprende quali fossero il dramma e la tragedia di quella vita se non forse il danno che il Praga recò a sè stesso con gli stravizzi e le sregolatezze. Malattia prosaica. Nella depressione spirituale in cui è caduto, si abbandona a imitazioni e a stravaganze, che non gli erano connaturate:

O nemico lettor, canto la Noia,
l'eredità del dubbio e dell'ignoto,
il tuo re, il tuo pontefice, il tuo boia,
il tuo cielo e il tuo loto!

dice il prologo delle *Penombre*. E la *préface* del Baudelaire ai *Fleurs du mal* diceva:

C'est l'Ennui . . . . . .
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
— hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère!

Intona la feroce *Vendetta postuma* sul cadavere di una donna, ed anche qui imita un canto del Baudelaire. Impreca:

Dormi nei letti tiepidi,
o progenie d'Abele...

ed imita ancora il Baudelaire. Tenta la poesia sensuale, e cade in isciocchеrie e sconcezze: « Vorrei vederla nuda..... »:

Nuda!... del nonno mio rinnegherei
la fede, e con qualunque apostasia,
fuorchè nel caso in cui potessi a lei
spiegar l'Eucaristia.

La sensualità è cercata e voluta; di rado s'incontra un poeta così poco erotico, qual è, da natura, il Praga. Gli si

può credere quando dice che ei ricorda meglio le rughe della vecchia serva del curato che non i visi di belle donne amorose: tutta la sua poesia conferma questa confessione. E volentieri mette in satira le donne e lo spirito di ambizione che le domina, e che è il prediletto, il solo amante, così della dama come della fanciulla povera che va per via col cappellino fuori moda e della serva che va al mercato a comprare le uova con quattro perle false intorno al collo (*Donne e poesia*); ovvero la loro vanità e vacuità, per le quali ci stanno innanzi fantocci adorni di vesti fastose e non già esseri umani (*La festa e l'alcova*). Nell'erotismo, non poteva ritrovare quella purità di cuor tenero che sola, intimamente, lo attraeva. I suoi episodî di amori passionali — come i *Tre amanti di Bella* — sono imitazioni e pasticci tra il Byron e il Musset. Parla molto di dubbio e di mistero; ma anche codesta è roba imparata e ripetuta, che non giunge davvero al suo cuore. Nel canto del dubbio (*Nox*), il meglio è qualche effusione, come questo ricordo d'infanzia:

Oh il padre eterno! il giudice
calmo, augusto, barbuto!
il Dio della famiglia
da bambinel veduto!...
Forse perchè era vecchio,
e coperto di rai,
so che davver l'amai!

Ma il Praga era, veramente, poeta. Aveva, nei suoi momenti felici, la trovata spontanea del metro e dell'onda musicale, e l'immagine direttamente colorita dalla realtà; il che si può vedere in molti dei brani di sopra riferiti. Ricordiamo come esempio un'altra delle sue liriche: *Incontro nel bosco*. Egli passeggia nel bosco, e a un tratto gli corre innanzi agli occhi un falco che insegue un usignuolo e piomba sul nido a prenderlo; nello stesso istante, gli passa accanto

una frotta di fanciulli spensierati, allegri della preda fatta. Parla il loro piccolo caporione:

Guardi. — E tirò di sotto a un cencio nero
tre colombi, due tordi e un capinero.
— Non siam che a mezzo aprile, e sente, sente
quanti nidi! la selva par vivente;
ne abbiam per tutto giugno
di correre le valli e le pendici! —
E lietamente si stringeva in pugno
i poveri infelici.

Così, nella sua loquace gaiezza, il fanciullo. Ma qual miscuglio di affetto e di rimprovero, di tristezza e di melanconia, nel sentimento del poeta! Esso si effonde nella ripresa, che segue subito dopo:

Pugno di rosa, e begli occhi lucenti,
e chiome d'oro, e labbra sorridenti,
pugno di paggio, uscito a coglier gigli
d'una regina per i biondi figli!...
Il falco sghignazzava
nell'azzurro del ciel come un buffone,
e il mesto animo mio gli perdonava
la fame e l'uccisione.

La bellezza del fanciullo si dilata per quattro versi con colori presi da racconti di fiabe; e quell'oro delle chiome, quel sorriso, quel roseo delle mani, quello splendore di occhi imbruttiscono di più il falco, che diventa nient'altro che una macchia nera, uno sgorbio sull'azzurro. E diventa insieme buffo, perchè la rapina, che gli aveva dato come un'aria di fierezza guerriera, appare invece misero strazio di viscere affamate. Buffo e perciò compassionevole, innanzi alla crudeltà lieta, inconscia e senza ragione. Questo, che noi svolgiamo analizzando, è detto sinteticamente con immagini di quelle che non si escogitano, ma che si presentano da sè, nella commozione viva della fantasia.

Senonchè, il Praga era impaziente, lavorava come bozzettista o impressionista, e ciò che non coglieva a primo colpo, non coglieva più. E, molto spesso, guastava le sue ispirazioni più delicate con riempiture e stravaganze, che non hanno altra migliore giustificazione che il far presto, il finirla in qualche modo. Concepisce una bizzarra nenia per una meretrice, *Seraphina*, ch'è morta. Egli si rivolge a dare solennemente l'annunzio della morte ai tanti adolescenti, che vedeva avidi presso la porta di colei. È morta, di tifo. S'accorge del freddo che getta quella notizia su quegli ardori: pare impossibile ai giovani che la donna del loro piacere muoia; non ci pensano neppure! Ma, tant'è, il loro trastullo si è infranto. — Principio felice, sebbene macchiato qua e là da immagini convenzionali, che stridono accanto a quelle realistiche, e da versi cascanti e prosaici, come:

ma gli è dono degli angeli svanire,
e l'infrangersi appunto è dei trastulli.

Poi s'ingolfa in una interminabile filza di quartine — ventisette — piene di lungherie, con una inutile e manierata descrizione del disfacimento del corpo nel sepolcro (non manca neppure la chioma venduta al creditore!), e col riferimento di una canzone che egli aveva già composto per Serafina, contenente la lista delle cose buone che ella offriva nella sua cameretta. Anche codesta della bizzarra canzone è un'idea felice, ma sciupata nell'eseguirla. Si risolleva verso la fine, che è da artista. Ora (termina) ha sognato Serafina che entrava in paradiso, e Cristo l'aspettava, e le apriva le braccia salutandola:

— Vieni, fanciulla di pallor soffusa,
vieni all'amplesso dell'eterna ebrezza! —
Ed ella rispondea, tutta confusa:
— Vuoi ch'io ti doni un bacio o una carezza?

La disgraziata rispondeva, in piena buona fede, con certa sua particolare forma d'innocenza, a Gesù, quello che soleva rispondere agli uomini che la frequentavano!

Così la sciatteria e l'ispirazione si alternano nell'opera del Praga. Ma come egli trova la parola giusta, propria, viva, il movimento naturale, quando è in preda alla sua commozione! E soprattutto è da notare che, sentimentale qual egli è, descrittore di tante figure che piangono e chiamano a piangere, il Praga non ha la smorfia, la posa, la rettorica, il proposito della tenerezza e del sentimentalismo. Non cerca l'effetto; o, se mai, cerca altri effetti.

1904.

XIV

ARRIGO BOITO.

Ebbe la letteratura italiana, nel periodo detto romantico, vero romanticismo? Può dubitarsene, se si prende il romanticismo in quello dei suoi significati, che non è certo nè il meno popolare nè il meno importante: come, cioè, una particolare condizione di spirito, squilibrata, perplessa, straziata da antitesi, turbata da fantasmi, premuta in ogni parte dal senso del mistero. È, forse, in questo significato, veramente romantico il Manzoni, che risolve tutti i contrasti nella fede cristiana e in essa acqueta l'animo? È romantico il Leopardi con quel ragionato pessimismo che, già negli ultimi anni di lui, metteva capo a un programma di fratellanza umana, di confederazione degli uomini contro la nemica Natura? L'uno e l'altro si traggono fuori del dubbio e dell'agitazione, e concludono. L'anima italiana tende, naturalmente, al definito e all'armonico. Bene invase e corse l'Italia, dopo il 1815, una nordica cavalcata di spettri, di vergini morenti, di angeli-demoni, di disperati e cupi bestemmiatori, e si udirono scricchiolii di scheletri, e sospiri e pianti e sghignazzate di folli e deliri di febbricitanti. Ma tutto ciò fu moda e non poesia; agitò la superficie e non le profondità, e lasciò sgombre le menti e vigorosi gli animi, che si rivolgevano, allora, alla lotta politica e nazionale. Quella moda non incontrò nessuna tempra originale di poeta pronto ad accoglierla e

a farla propria, mutandola da atteggiamento in sentimento, da reminiscenza letteraria in effettiva ossessione della fantasia. Tanta, sterminata produzione romantica, e nessun romantico in Italia, fra il 1815 e il 1860!

Per questa ragione, non è difficile rendersi conto dell'imbarazzo e della diffidenza, che molti provano innanzi all'opera poetica di Arrigo Boito. Dove collocarla? Se il Boito fosse sorto trenta o quarant'anni prima, al tempo del *Conciliatore* e degli entusiasmi pel Bürger, gli si potrebbe assegnare subito la sua nicchia, che resta, colà, vuota. Ma, dopo il 1860, fino a tre anni fa, quando ha pubblicato il *Nerone*? È la voce, fuori tempo, di un ritardatario, di un oltrepassato. E si fanno sforzi molteplici e coscienziosi per eliminarlo dalla considerazione; osservando alcuni che il valore del Boito è di musicista e che il poeta è in lui trascurabile, poeta d'inezie, di giochetti e di libretti; enumerando altri (non senza un certo tono di superiorità e di commiserazione) tutto il ciarpame romantico che egli ancora esibisce: invenzioni, situazioni, personaggi, fantasmagorie, sentimenti, ritmi, metri frasi. Ma perchè, invece, non dire la semplice verità, se anche questa renda indispensabile una concezione alquanto più complicata della storia letteraria? Il romanticismo, come visione sconvolta, straziata e antitetica della vita, non ha avuto un poeta in Italia se non dopo il 1860, e in Arrigo Boito. Ciarpame quegli elementi d'arte nei romantici italiani della generazione anteriore, più prossimi alla sorgente storica di questo moto, eppure già incapaci di propagarlo, vecchi e stanchi nel preteso ritardatario sono, invece, forze vive, perchè trovano un'anima simpatica.

Poco so della vita del Boito (nato a Padova nel 1842, di madre polacca) e non potrei indicare con esattezza sotto quali influssi e con quali studî ed esperienze egli si sia andato svolgendo. Ma, comunque particolarmente egli si sia svolto, il suo spirito ci sta innanzi chiaro, sincero, vibrante. Il Boito

contempla la realtà da un punto di vista cosmico o universale: mira a coglierne l'essenziale, non si chiude in un cantuccio di essa, in una situazione sociale o in un ordine particolare di sentimenti. E lo spettacolo della vita gli si presenta come tragicità, in cui sono oltrapossenti le forze distruttive, la passione, il peccato, il delitto, la morte, e hanno di fronte, deboli fiori spezzati e portati via dall'uragano, docili Desdemone, l'amore, la bontà, la dolcezza. Ma il poeta, come non ragiona e teorizza, così non si accascia nel gemito nè impreca nella disperazione. È come chi guardi, affascinato, sull'orlo di un abisso; e, pur nella vertigine dell'orrore, sia percorso da fremiti di affetto, da slanci d'idealità. Di tanto in tanto, a quel tragico e mostruoso, alla morte e al male, al soccombere di ogni bene, egli si fa superiore col riso; non già col cinismo, che è aridità di cuore, ma con l'*humour*, con l'ironia di sè medesimo, che, nascendo da reazione d'intelletto perspicace, si colora di bizzarria. In quella tragicità, egli scopre lo stravagante, il grottesco, il buffo.

Le sue confessioni, la sua professione di fede, sono nelle liriche, composte tra il 1862 e il 1867, *Dualismo*, *A Emilio Praga*, *A Giovanni Camerana*. L'uomo è luce ed ombra, farfalla angelica e verme immondo, angelo caduto e démone che si eleva, diviso tra due pianti e tra due sorrisi, tirato in opposte direzioni... Sono cose dette e ridette. Ma il Boito le risente a suo modo e le ridice con accento fresco e personale, come uno che proprio allora le scopra o le riscopra. Nè sopra il suo romanticismo è passato indarno il soffio dello Heine. Le parole e frasi logore vengono riatteggiate sì che riacquistano vigore:

Sono un caduto chérubo
dannato a errar pel mondo,
o un démone che sale,
affaticando l'ale,
verso un lontano ciel.

Il démone, nell'onda alta di questi versi, sale davvero. Quale parola più sciupata che « illusione »? Ma essa ritorna sulla bocca del poeta, tutta frangiata di scherzi, i quali la rendono accettevole a lui prima che a noi:

L'illusion — libellula
che bacia i fiorellini, —
l'illusion — scoiattolo
che danza in cima i pini, —
l'illusion — fanciulla
che trama e si trastulla
con le fibre del cor, —
viene ancora a sorridermi...

E Dio (altra parola diventata scialba per abuso) dà luogo a fantasticherie tra bizzarre e umoristiche:

O creatura fragile
del genio onnipossente!
Forse noi siam l'*homunculus*
d'un chimico demente;
forse di fango e foco
per ozioso gioco
un buio Iddio ci fe'.
E ci scagliò sull'umida
gleba che c'incatena;
poi, dal suo ciel guatandoci,
rise alla pazza scena;
e un dì a distrar la noia
della sua lunga gioia
ci schiaccerà col piè.

Altrove, alla vista di una soave bellezza femminile, esso gli lampeggia innanzi non più « buio Dio », non più « chimico demente », ma « poeta divino » che, nei lontani spazî, intuisce genialmente e forma opere di squisita fattura: immagine,

codesta, che viene altresì rinfrescata da uno zampillo di gentile scherzosità:

Sì! nella bianca immensità lontana,
al di là della vitrea campana
che noi chiamiamo ciel,
v'è un poeta divin, che prevedeva
nell'ile informe la bellezza d'Eva,
e il fiore sullo stel!

Il Boito riassume la sua teoria dell'uomo, svolta argutamente in tanti contrasti e figurazioni:

Come istrion, su cupida
plebe di rischio ingorda,
fa pompa d'equilibrio
sovra una tesa corda,
tale è l'uman, librato
fra un sogno di peccato
e un sogno di virtù.

Forma romantica, travagliata, concentrata, carca d'immagini e di sensi, proprio l'opposto di quella dei romantici italiani; realtà romantica, di cui l'altra era la mera maschera. Che cosa importa la qualità del linguaggio appreso dal poeta, quando tutto sta nel come egli lo parli? Se mi fosse consentito il paragone, direi che tra la forma romantica del Boito e quella degli ordinarî romantici corre la differenza medesima che tra il linguaggio di un qualsiasi verseggiatore, imitatore dei classici, e quello, classico, di un Giacomo Leopardi.

O monti! o cime candide
della serena Paro!
brezze marine! tremulo
irradiar del faro!...

Poche parole: un paesaggio ellenico, nella commozione di un romantico. Nella stessa poesia (*Un torso*), è un personaggio ellenico, disegnato con rapidi tratti incisivi:

il libero
motteggiator d'Egina,
che il genio avea del fauno,
e la barba caprina...

I difetti della dizione, nel Boito, non sono di negligenza, anzi di uno sforzo vigoroso, che non sempre raggiunge il suo oggetto. Per esempio, la lirica *Castello antico* comincia:

Là col crin di quercia e cerro,
tenebroso nel sembiante,
di tre secoli di ferro
sta lo scheletro gigante...

Il poeta ha intravisto l'immagine: — il rudere del castello come scheletro gigantesco di una società barbara; — ma è rimasto impigliato tra rima e metro, onde è facile osservare che uno scheletro non può avere «crine», e che tre secoli «di ferro» non è immagine coerente con quella di «scheletro». Il difetto è di chi lotta per esprimere il suo sentimento; non di chi non ne ha nessuno e sdrucciola facilmente, — pattinando con le tradizionali forme letterarie, — sul ghiaccio del proprio animo.

A ogni passo, s'incontrano nelle liriche del Boito quelle immagini dirette e immediate, di cui è intessuta ogni schietta poesia. All'amico Camerana, insidiato anche lui dal male del secolo, egli si rivolge ammonendo, perchè non lasci spegnere nell'animo il fuoco del dolore, che tempra e prepara; perchè abbia cara quella vigilia, prodromo al trionfo e alla conquista del vero. Ma l'ammonimento non ha tale forza da diventare un canto di virile liberazione, e si cangia subito in un pensiero mesto:

Dio ci aiuti! Su te sparga l'ulivo,
sparga la pace e le benedizioni,
sii sulla terra un vivo
felice in mezzo i buoni.
A me calma più piena e più profonda:
quella che splende nell'orbita d'una
pupilla moribonda,
mite alba di luna.

In quest'alba lunare, la morte appare dappertutto, nelle più diverse fogge: dappertutto si svolge innanzi agli occhi la danza macabra. Ecco la mummia, che il Boito guarda nel museo egiziano di Torino, « avvolta in logori papiri sontuosi »: il nudo cadavere di una fanciulla sul tavolo anatomico; la pietra col nome di un frate, morto da secoli; il torso di una Venere di greco scalpello; un castello in rovina; una vecchia strada, che sparisce sotto il piccone demolitore, dando luogo alla nuova e diversa, nella quale il cieco brancolante, che sapeva orientarsi nella prima, si smarrirà, « come uom che sogna... ». Spesso queste cose, fortemente sentite e fermate, non si organizzano in un complesso compiuto ed efficace: sono come schizzi in un albo, sotto i quali il disegnatore aggiunga un motto ironico, talvolta frivolo. Così nella *Lezione di anatomia*, nel *Torso*, nel *Giorgio Pfecher*; così, anche, nella *Mummia*. — Quest'ultima è ispirata da una nota poesia di Luigi Bouilhet, nella quale si fa parlare una mummia in fiera rivolta contro l'orribile prodotto manifatturato onde l'uomo cerca di sottrarre alla morte, non la vita che perpetua si trasforma e non muore, ma il transitorio della vita, il corpo, il cadavere. La mummia, nei versi del Bouilhet, si sveglia ai rumori lontani, sospirante, in fondo al buio ipogeo, il cielo azzurro:

Elle soulève sa poitrine
et sent couler de son œil mort
des larmes noires de résine
sur son visage fardé d'or...

Oh!, dit-elle d'une voix lente,
être morte et durer toujours!...

Durare sempre immobile, solidificata, senza potersi mescolare alla infinità della vita universa:

Ah! sois maudite, race impie,
qui de l'être arrêtant l'essor,
gardes ta laideur assoupie
dans la vanité de la mort.

Nel rifacimento italiano del Boito, quest'anelito di sano naturalismo appare per incidente, in istrofe assai ben costrutte; e l'ode passa di considerazioni in considerazioni, serie e facete, per terminare con un pensiero al giorno del giudizio, quando quella mummia — romperà la vetrina.

Lo scherzo, qui, è appiccicato, epperò, come si è detto, alquanto frivolo, e sparge aria di frivolezza sul resto. È, invece, perfettamente fuso col tutto nella leggenda di *Re Orso*, l'unica poesia del genere che abbia l'Italia; e che gioverebbe paragonare con le ballate dei « Galoppa, galoppa, galoppa, Ruel! », dei convegni di spiriti, dei diavoli camuffati da menestrelli, delle vendette slave, dell'« Antica storia narra così », e altrettali, composte dal Prati o dal Carrèr, chi volesse misurare la distanza che divide la poesia dalla rimeria. Non ho mai gustato la gravità e solennità, onde i romantici italiani verseggiavano le storielle popolari; assai meglio Giambattista Basile, il quale, nel Seicento, prese a narrare le fiabe delle donnicciuole napoletane, sentì che (salvo a non volersi ridurre al semplice ufficio di editore, come hanno fatto in tempi recenti i demopsicologi in Italia e fuori) bisognava dominare quella materia col proprio spirito; onde nella povera prosa delle donnicciuole gettò pugni di perle false da letterato secentista, predilezioni da curioso per i più strani sinonimi del dialetto napoletano, preoccupazioni e miserie di uomo che accattava la vita nelle corti;

traendo dal miscuglio effetti d'arte. E altri poeti hanno infuso nelle fiabe e leggende il puerile stupore, la malinconia e dolcezza per le memorie dell'infanzia, o sentimenti religiosi di terrore. Non così i romantici italiani, che accettavano il racconto nudo e crudo, e s'argomentavano di renderlo artistico, col metterlo in metro, o in polimetro, concitato e sonante.

Nel *Re Orso*, è tutta la compagnia drammatica e l'attrezzeria teatrale del romanticismo: nani, carnefici, principi crudeli, trovatori, fanciulle ebree, frati che son demonî, animali fatati o ammaestrati, serpenti vermi iene lupe upupe; e tutto il repertorio: scene di nozze, canti di poeti innamorati sotto il verone della bella, banchetti, stragi, funerali, tombe, apparizioni. Il Boito non prendeva tanto sul serio quelle invenzioni da doversi dare la pena di vagliarle e migliorarle. Anche di recente, gli è stato rimproverato che abbia fatto del « falso Medioevo »; quasi che non gli sarebbe stato agevole, da uomo studioso qual è, procacciarsi, se avesse voluto, un po' di erudizione medievalistica. Ma a qual pro, se per l'appunto quel « falso Medioevo » è l'elemento scherzoso della composizione del Boito? Basta ascoltare le prime battute dell'introduzione, e leggere poi gli acrostici del menestrello, gli scongiuri del frate-demonio, i versi provenzali presi da Dante, e l'epilogo col quale si regala agli ascoltatori un terno al lotto! Il racconto passa attraverso i metri più varî; e ora culla, ora danza, ora freme e atterrisce, come una musica. Ma non è già, semplicemente, parodia: l'impressione centrale è seria. Che cosa è, in fondo, re Orso? È il Male: non il male umano cosciente, timido e angusto, ma il male quasi come fenomeno della natura, il male ch'è dei vulcani in eruzione, dei terremoti, dell'oceano in tempesta, delle belve in ferocia: il capriccio del male, della strage, dell'orgia di sangue. Re Orso è un re da leggenda, goffo e pauroso, quasi figura scolpita su vecchia cattedrale. E di fronte gli sta l'av-

versario, che egli merita: un verme, che lo perseguita col suo grido minaccioso, ed è la Morte che sopra ogni cosa ha il dominio ultimo e supremo, la Morte che trionfa sul datore di morte. Siamo veramente innanzi a simboli, ma a simboli poetici, quali li crea la fantasia popolare o, affiatata con essa, quella di un artista geniale.

Uomini, diavoli, animali sono pulsanti di propria vita. Il serpente, che guarda l'harem di re Orso e che obbedisce al cenno di lui, striscia e si muove da serpente, pur fornito, com'è, di umano intelletto. Vedetelo in azione, quando Oliba, la nuova sposa, ripugna all'invito del re, e si tiene lontana, ostinatamente immobile:

— A me, Ligula! — repente
urla il duca, ed un serpente
già dall'ombra ecco sbucò:
sul terren le ondose anella,
negre, viscide, lucenti,
già distese e si drizzò:
già su' piè d'Oliba bella
pone il grifo e già co' denti
l'ampio velo ne strappò...
Già la cinghia e già la serra,
già l'avvince e già l'atterra,
strascinandola sul suol!
Roteante — strisciante
già depon la smorta amante
sovra il tepido lenzuol!
Oh spavento! in stretto morso
su d'Oliba e su re Orso
si ringroppa il mostro ancor.
Già i due corpi in un serrati,
trucemente soffocati,
urlan rantoli d'amor!

Non meno evidente è il nano Papiol, l'agile gobbetto giullare, che sollazza il Re ed è pronto, con un ago avvelenato,

a sbarazzarlo dei nemici. Ma, nell'eseguire una di queste incombenze, egli fallisce lo scopo, e la disgrazia sovrana cade inesorabile sopra lui. Gli era stato promesso in dono, se riusciva, un gran pasticcio; a un rapido cenno del Re verso il cuoco-carnefice, Papiol sparisce, e, poco dopo, il gran pasticcio è recato a tavola. Tutti i banchettanti guardano:

Il Re piglia un coltello — e con un colpo solo
fa saltare il coperchio!... o Papiol!!! o Papiolo!!!
È là morto, arrostito! — la gobba s'incarbona!
Par faggiano o cutrettola — piuttosto che persona!
È il suo naso un comignolo — fumante! sono gli occhi
inceneriti! ahi misero! — fe' la fin de' ranocchi!!

Nè si può dimenticare il verme, che viaggia per secoli, con costanza indefessa, e varca monti e mari, fino a raggiungere l'isola dove è sepolto quel re Orso che l'ha offeso, e a penetrare nella chiesa, passare attraverso il triplice sarcofago per un triplice forellino, e precipitarsi rabbioso, schizzante odio e scherno, sul cadavere imbalsamato:

E sera e mattina
un verme cammina.
Sul grifo ha tre branche — e al ventre tre zanche: — col viscido umor
del corpo velluto — ei sparge uno sputo — di rabbia e livor.
Si gonfia e rappiglia, — s'allunga e assottiglia, — quel vile viator,
si snoda e s'annoda — dal capo alla coda — con lento vigor.
Per monte e pïaggia
un verme viaggia.

È una poesia, che confina con la musica per le impressioni che desta; e, certamente, andrebbe studiata in relazione col *Mefistofele* e con le altre composizioni musicali del Boito; — il che mi duole di non poter fare per manco di competenza. I suoi libretti sono avvivati dalla stessa ispira-

zione tragico-umoristica. Nel *Mefistofele*, ha riassunto la tela di ambe le parti della tragedia del Goethe, non fermandosi, come altri, alla sola storia passionale di Margherita: chè non l'amore nella sua particolarità, ma in quanto esso si lega col problema dell'universo, col dolore e con la tragedia universale, attira di solito il Boito. E ha dato forte rilievo alla figura di Mefistofele, lo spirito che nega sempre e tutto, e vuole il Nulla e la rovina del Creato, e vive nell'atmosfera del peccato, della morte e del male. Anche Jago, nel libretto dell'*Otello*, perde la semplicità stupenda del personaggio shakespeariano e prende accenti mefistofelici:

> Credo con fermo cor, siccome crede
> la vedovella al tempio,
> che il mal ch'io penso e che da me procede,
> per mio destino adempio...

Non crede al bene: il giusto è un istrione beffardo; crede alla propria azione distruggitrice, e al Nulla che segue la Morte. È stata opportunamente notata la derivazione di questi personaggi dal re Orso della fiaba; e non solamente di Mefistofele e di Jago, ma anche di Barnaba della *Gioconda* e di Ariofarne dell'*Ero e Leandro*, e, perfino, di Simon Mago e di Nerone (1). Ma il Boito che aveva schizzato l'episodio di Oliba e dell'innamorato trovatore e riadattato le storie pietose di Margherita, di Desdemona e di Ofelia, ha dato altri caratteri di donne e di uomini brucianti nella grande fiamma dell'amore-passione. Laura e Gioconda amano in due toni diversi, ma entrambe perdutamente, nel duetto: « L'amo come il fulgor del creato... », « Ed io l'amo siccome il leone Ama il sangue... ». Il simulacro di Venere, al quale s'innal-

---

(1) Mantovani, *Letteratura contemporanea*, pp. 131-2.

zano gli inni nell'*Ero e Leandro*, è quello di una Venere del romanticismo:

Ave, o Dea! del nostro sangue
tu sei balsamo e velen.
Lieto è l'uom che per te langue
col tuo fascino nel sen.
Sei nel pianto e fra le strida
benedetta, o Dea d'amor;
ave, o Venere omicida!
lieto è l'uom che per te muor.

Simili accenti hanno i due antichi amanti nel nuovo melodramma. Innanzi al mare, che infuria tempestoso confondendosi col cielo scuro di nubi, il giovane Leandro, nell'affidarsi di nuovo ai flutti, conforta Ero:

Ero mia... no... non tremare,
ti prosterna al sacro orror.
Vedi, è il ciel che stringe il mare
nel delirio dell'amor.

E Laura, nella *Gioconda*, condannata a morire dal vecchio implacabile marito, come si ribella, la passionale creatura, all'idea della morte!

Senti! di sangue tepido
in sen mi scorre un rivo...
Perchè, se piango e vivo,
dirmi: — tu dèi morir?...

Il *Nerone*, ch'è l'opera maggiore e più originale del Boito (e aspetta ancora il suo compimento musicale), ci trasporta nella Roma dell'impero, con le truci orgie e con l'affollarsi dei cupi riti orientali, rischiarata appena dagli albori del Cristianesimo nascente: periodo di transizione, ricco di contrasti, che rispondeva al temperamento del Boito (come, per simili rispetti, l'epoca della Rinascenza e della Riforma, del

dubbio di Fausto e di Amleto). Il suo interessamento per Nerone non è nè politico nè morale, e neppure psicologico, quale l'hanno provato altri artisti; ma è, appunto, per la follia dell'uomo, che sembra toccare coi suoi delitti il fondo dell'esistenza e fare risuonare tutto ciò che esso contiene di misterioso e pauroso. Il matricida, in preda al rimorso (che egli, da istrione qual è, risente nel fingere, e finge nel risentire, recitando l'antica tragedia di Oreste), passa tra i canti erotici e bacchici della popolazione romana e i nuovi canti di pace dei cristiani; superstizioso e feroce, assiste agli strani riti di Simon Mago; s'illumina di rossa luce nell'incendio di Roma; è spruzzato dal sangue dei primi martiri nel circo; viene lasciato sperduto, nell'ultima scena, sul teatro dove rappresenta il protagonista delle *Eumenidi*, attore e reo, personaggio da scena e realtà ripugnante, — mentre s'odono di qua e di là minacciare i gridi: « Voce dall'Oriente! Voce dall'Occidente! Guai a Roma! Caduta è Babilonia! Arsa è Sodoma! ». Il mostro ha pur chi lo ama, e, non delittuosa, lo ama nei suoi delitti, e si uccide premendosi un pugnale sul petto di lui, in un abbraccio frenetico: Asteria, dagli atteggiamenti di sfinge, vestita con la sua kalaris egizia, sparsi in trecce sottili i capelli nerissimi, attorti le nude braccia e il collo da serpi, che sono a lei docili. È la martire del senso, la povera farfalla venuta da Cirene a bruciarsi al lume sfolgorante e triste del Cesare romano; colei che sogna come ineffabile voluttà il morire sbranata dal mostro:

È il mio Nume, e lo adoro! A notte cupa,
quando negli antri del funereo suolo
vagolo al pari di piagata lupa
ululando il mio duolo,
io lo invoco!...
... L'orror m'attira
come un amante... e nell'estasi vivo
de' violenti sogni... ebbra di pianto.

Dalla donna cristiana, nella quale s'imbatte, accetta un fiore, chiede un sorso d'acqua; ma la nuova fede non trova adito in quell'anima in delirio, che si rinchiude al suo incontro, avvertita come da un istinto di opposta natura. È una mistica anch'essa, ma quale poteva produrla la fermentazione di un vecchio mondo in corruttela. — Sulla moltitudine cristiana s'erge la figura di Fanuèl, l'uomo della Palestina, il missionario, che indugia per poco in Roma, intento a rinvigorire e stringere gli animi dei fratelli:

A sè mi chiama
l'Oriente natìo, mi chiama il mare...

E, quando lo arrestano per ordine di Nerone, ed ei si separa dai suoi con tenerissime parole di congedo e di conforto:

— Vivete in pace e in concento soave
d'amore, mani aperte alla carezza.
Sia sulle vostre labbra il bacio e l'Ave
e l'allegrezza.
Siamo al vespro del mondo, all'ora incerta
non cessate d'orare;
forse diman sarò come un'offerta
sparso sovra l'altare.
La giornata è compita
pel fratel vostro, e il suo carco depone;
voi camminate in novità di vita
ed in pienezza di benedizione.
Quando torna la sera,
col mesto incanto delle rimembranze,
unite anche il mio nome alla preghiera,
unite anche il mio nome alle speranze.
V'amai dal dì che il cuor vostro ho raccolto;
non so quale m'attenda ora crudel...
ma so che più non vedrete il mio volto... —

uomini e donne gli s'aggrappano intorno, gemendo: — Fanuèl, Fanuèl! — È una severa e soave figura, di squisita sensibilità morale, dall'anima di apostolo e di poeta. Il Boito, che rifà mirabilmente le preghiere (si ricordi l'*avemaria* di Desdemona), riproduce, in questa tragedia, i canti dei cristiani nella loro commossa semplicità. E tra quei cristiani, è Rubria, che leva la voce a ripetere l'ammonimento della Vergine saggia:

> Vigiliamo. È la sera. Arde la face;
> d'intorno ad essa ci aduniamo in pace.
> Viene il Signore, ma nessun sa quando:
> beati quei che troverà vegliando...

Rubria è, forse, il più compiuto tra i caratteri femminili creati dal Boito. Ella si aggira silenziosa intorno a Fanuèl: lo ama d'amore? È il suo fratello, il maestro, l'iniziatore, il consolatore, colui che ha appreso alla sua anima piagata « la gran dolcezza di sorrider nel pianto ». Come distinguere nelle delicate sfumature di questa passione il punto in cui la devozione cede il luogo all'amore? Ma un mistero avvolge la donna: Fanuèl sente che ella ha una colpa segreta, e ne è turbato: la guarda negli occhi, l'interroga: la vorrebbe, accanto a sè, pura, o fatta pura dalla confessione e dal pentimento:

> Ebben, ti parlo come
> un fratello che muore.
> Tutto ignoro di te, tutto, anche il nome.
> Quando t'accolsi nella fè novella,
> non te lo chiesi. ti chiamai: sorella.
>
> M'odi: ogni sera, mentre oriam, furtiva
> tu n'abbandoni; l'orma fuggitiva
> ove ne porti? ove? e perchè celarla?
> Forse allor corri al tuo peccato? Parla!

parla! Consenti alfin (ti pregai tanto)
l'alto abbandon del lacrimato errore!
È un'estasi soave in fondo al pianto:
parla e si pianga insieme! Apri il tuo cuore!

La verità gli si svela, quando, dannato a morte, Rubria, per salvarlo, si sacrifica. Rubria è una vestale ondeggiante fra l'antico altare a piè del monte e la chiesa dei cristiani, e che, non sapendo staccarsi del tutto dal suo primo e così puro culto, si è sforzata di confondere nella stessa fiamma l'ara ardente di Vesta e la lampada della saggia Vergine. Fanuèl, scampato per miracolo, la ritrova moribonda, trafitta insieme con altre donne cristiane, tra i cadaveri ammucchiati nei sotterranei del circo. Stretta ora alla mano di lui, Rubria viene mancando e le par di addormentarsi. La sua anima, aspirante a pensieri e immagini di riposo, torna come in sogno ai racconti della vita di Gesù e degli apostoli, là, nel lontano Oriente, che già l'avevano rapita in quelle adunanze di cristiani, che l'uomo venuto d'Oriente istruiva e legava con la sua parola. E mormora nei supremi sospiri:

Narrami ancora, mentre m'addormento,
del mar di Tiberiade, tranquilla
onda che varca in Galilea...

E a lei Fanuèl, quasi cullandola, come madre accanto a bimbo infermo, rinfresca il ricordo soave, insistendo su quei piccoli particolari che hanno così forte valore pel sentimento e fanno tremare il cuore di dolcezza. — Laggiù (egli le dice)

laggiù,
fra i giunchi di Genèsareth, oscilla
ancor la barca ove pregò Gesù.
Quella cadenza placida di cuna
invita a stormi i bimbi sulla prora...
Dormi quieta, dormi.

RUBRIA.

Ancòra... ancòra.

FANUÈL.

Lenta salìa dal Libano la luna,
era quell'ora in cuí sorgon gl'incanti...

RUBRIA.

Ancòra, ancòra...

FANUÈL.

Uscian le turbe erranti
per la lunare aurora; udiasi allor,
nel vespero, vagar parole pie
di pace e voci oranti...

RUBRIA.

Amore! Amor!

FANUÈL.

E per le vie di Màgdala, tra i fior,
cantare infanti e sospirar Marie.

RUBRIA.

Beata!...

FANUÈL.

Dormi. — E in quel vespero blando,
fra lor benedicendosi, cantando...

Sente Rubria inerte fra le sue braccia, la chiama:

Rubria!...

Rubria è morta. Morta tra queste visioni di bimbi, di Marie, di canti, di benedizioni, di paesaggi illuminati dalla luna, di un lago placido, sul quale oscilla tra i giunchi la barca di Gesù.

1904.

XV

GIOVANNI CAMERANA.

Al pari che in Arrigo Boito, il romanticismo fu uno stato d'animo sincero e profondo in Giovanni Camerana, i cui versi rimasero a lungo dispersi in giornali letterarî del Piemonte o inediti (rifiutandosi l'autore ostinatamente a lasciarli raccogliere in volume), finchè, dopo la sua morte, vennero a cura di amici pubblicati. Morì il Camerana nel 1905, per suicidio, già sulla soglia della vecchiaia: quel Camerana al quale, un quarantennio innanzi, il Boito, come si è visto, aveva rivolto l'ode in cui per l'appunto si accennava alla « pallida giostra », che si correva allora in Italia, di « poeti suicidi », alludendo all'Uberti e al Pinchetti, che si erano ammazzati.

Il contenuto psicologico, genericamente considerato, è il medesimo nel Boito e nel Camerana; ma la poesia del primo è orientata verso la musica, quella dell'altro, verso la pittura. Il Camerana, infatti, visse in comunione spirituale e in fraternità con pittori, fu intendente e amatore di quadri, disegnò e acquarellò egli stesso assai finemente. Le pitture altrui erano comentate dalla sua poesia, la sua poesia dipingeva quadri; e come il Boito appoggiava la sua poesia

alla sua opera di compositore, così il Camerana continuava i suoi versi nei suoi disegni. Nelle strofe del Boito si sente un movimento musicale; il Camerana mette insieme le sue con versi che sono come tanti tocchi di pennello, di un pennello d'impressionista, slogando lo schema consueto delle strofe, spezzandole o facendole saltare l'una nell'altra; e allorchè tenta la musicalità, è poco felice, e parimenti è poco felice allorchè, imitando il Boito, tenta l'intellettuale umorismo dei contrasti. Egli stesso dice una volta che cerca la strofa, che sia fosca e queta « come il lago incassato entro la neve »; o la vaga strofa indefinita, « come una lenta linea di montagna quando incombe la nebbia... »; o l'indefinita « strofa orizzontale »:

in cui si volga con cadenza blanda,
come sui mesti orizzonti, in Olanda,
dei pensosi mulini a vento l'ale,
il fascinante segno sepolcrale.

Ma segnatamente il Camerana è pittore in ciò che la sua visione romantica si concreta quasi sempre negli spettacoli naturali; e laddove il Boito ha a sua materia l'esperienza delle torbide passioni umane ed è drammatico, egli è invece, soprattutto, paesista.

Sono codeste (come è forse superfluo avvertire ancora una volta) di quelle definizioni che aiutano a indirizzare lo sguardo sugli atteggiamenti particolari di un artista, ma che bisogna intendere con discretezza, perchè, in fondo, pittura e poesia e musica non si disgiungono mai, come non si disgiunge il paesaggio e il dramma. E drammatici sono i paesaggi del Camerana, che riflettono nelle loro luci ed ombre l'angoscia, la lotta, lo strazio cosmico; la natura è in lui, non meno che le scomposte passioni umane nel Boito, il simbolo dell'onnipresente mistero, non gaudioso e radioso, ma doloroso, cupo, terrificante. Anche questo dice egli stesso:

La nera solitudine alla nera
solitudine; — il sogno alto al profondo
pensier; — la sera che è triste alla sera
che piange; — al mondo infranto il bieco mondo.

La natura che egli contempla è l'unico mondo dello spirito, le cui parole sono qui monti e fiumi, meriggi e tramonti, uragani e tempeste:

Me attraggon gli uragani — onde nell'alto
guizzar della saetta infra gli averni
caliginosi dell'etra, superni
trionfi e gioie d'oltreumano assalto,
sulfural fiamma e caldi odor d'asfalto,
come un'ebbrezza, io bevo...

E addoppia vigore con la sua voce agli amici pittori perchè fermino sulle tele queste spaventose figurazioni. Al Delleani, per una pittura di paesaggio nordico:

Su, col terribil polso, insisti! Effondi
nella tragedia delle tempestanti
nubi, tutto il clamor, tutti i profondi
squilli dall'alto del cielo vibranti.
Scatena i tuoni!... — E gli echi fremebondi
scuotan la tela tua; sian lunghi schianti
di tenebrosi velarii, e di mondi
lontanissimi, — e sian grida, — e sian pianti. —
E sia un assalto — enorme assalto — il mare,
il giallo mar di Sceveninga; e infranga
tra l'urlo infranga di mille fanfare,
contro le bieche dune il suo furore.
Le valanghe del ciel, sulla valanga
dell'ocèano! — Terror contro terrore!...

Gli assalti che si dànno le forze della natura o sembrano darsi i diversi cozzanti aspetti di essa, sono originalmente ritratti nel suo verso. Ecco la lotta tra un'immensa nuvola che sale nel cielo a offuscare il sole, illuminata dal sole, e

uno stormo di rintocchi che si sprigiona dall'alto campanile di una chiesa quasi a combattere quel gigantesco nemico:

Vertiginosamente colossale,
gonfia e strana Babel d'oro e di porpora,
nei remoti salìa cieli la nuvola,
lenta salìa, — montagna siderale.
Avea, la portentosa, enormi e splendide
curve, ed abissi, ed ombre, e troni, e scale.
Parea scoppiar volesse oltre gli spazii
quel suo montar sovrano e trionfale.
Dai precordi parea del mostro biondo
lo squillo uscisse di un milion di tube:
era un palpito azzurro il ciel profondo.
Nel sole intanto e di scintille accesa,
la Cattedrale assaltava la nube
con tutte le campane, a gran distesa.

È battaglia della natura o battaglia umana? L'una e l'altra insieme, indivisibili, perchè è la battaglia poeticamente espressa. E quest'altro sonetto si può collocare di fronte al precedente come in una pinacoteca due pitture, delle medesime dimensioni, della medesima mano:

Quando spalanca il ciel crepuscolare
le voragini sue di zolfo ardente,
di furiosa lava e d'oltremare;
laggiù, dai sacri confin del ponente,
dietro il mister, dietro il sublime altare
della nuvola immensa, incandescente,
più forte ed alto di cento fanfare,
per la tetra dei campi ombra fremente
scoppia il concerto: — sono i folli amori,
gli amor strozzati nel sangue, i terrori
dell'adulterio, — tutto ciò che piange
sovra i sepolcri del peccato; — e intanto
qualche Beethoven spaventoso il canto
comanda, e volve la orchestral falange.

Anche qui, non si sa se soffrono le cose o soffrono gli uomini: soffre il cosmo intero, nel quale le cose sono spiriti e gli spiriti cose.

Il Camerana è attratto da questi spettacoli, e li ama perchè ne ha orrore, li assapora con voluttà dolorosa. Anche la figura di donna che appare nei suoi versi è fatta come quei paesaggi. È la donna da le chiome e gli occhi neri, pallida, misteriosa, forse delittuosa. Egli guarda con spasimo di desiderio il velo nero che le copre il volto:

Felice l'ora che non verrà mai
di sentir fra le mie convulse mani
il velo, il viso ed i capelli strani!
Ora infinita che non verrà mai!
Il velo, il viso e gli strani capelli,
i capelli d'abisso e di fuligine
negri cotanto da parer cerulei!...

E dice altra volta:

Costei è il nero fatto carne viva
per l'alta ebbrezza nostra ed il tormento;
certo costei dal bruno abbracciamento
degli uragani e della notte usciva.
Certo nata è costei, tigre lasciva,
cupa tigre dal passo ambiguo e lento,
quando, o Trinacria, te comprime il vento
d'Africa o strugge la gran vampa estiva.
Qual nome darti, o audace imperio, o muto
fascino delle chiome atre? Chi sei
tu, fatta d'ombra e fatta di velluto
come una bara?...

Ancora (parla la donna):

E mi risognerai sempre. Io col terreo
pallor del corpo mio, con la nerezza
dei miei capelli di egizia, col ferreo
sguardo, ti avvinghierò sempre.....

Perfino il canto di omaggio e di augurio a una giovinetta riesce alla celebrazione della medesima forma femminile:

Crescerai bruna e trionfal, destando
su dal cuor delle turbe, al tuo passare,
come olibani effusi ad un altare,
grida e plausi, che sprezzerai, varcando.
Dai neri occhi usciran lampi di brando
e alterezze d'inconturbato mare;
fascini vaghi avrai d'alba lunare,
possanze d'ombra, imperial comando.
Degna eri tu di scintillar nell'alto
di un'acropoli, al sol punico, ritta
sovra un trono di smalto e di basalto;
e da gli elefantiarchi e le coorti
verso la fosca tua bellezza invitta
clamasse il glorial canto dei forti.

In questi versi (che sono ispirati dal Flaubert) si può osservare ancora una volta il passaggio da certe forme del romanticismo al decadentismo, nel quale l'eroico si muta nel selvaggio e nel crudele, la bellezza nel sensualmente tormentoso. Il Camerana fu affatto privo, come gli spiriti romanticamente pessimisti e decadenti, di ogni vero sentimento dell'eroico. Il suo più noto, e certamente uno dei suoi più elaborati sonetti: *Il decadramma*, che ritrae i simboli trionfali della medaglia di Siracusa, attesta invece soltanto il fascino che sopra lui esercita la forza violenta, il suo vivo senso d'arte, e la sua attitudine a un poetare che è insieme dipingere o scolpire:

Non già nel saldo scintillante argento,
ma nelle strofe mie battuta e chiusa,
questa grave, Jerace, a te presento
medaglia trionfal di Siracusa.

Ed è veramente riplasmata nel verso:

> Dal centro splende, i forti ricci al vento —
> come un astro — il profil dell'Aretusa;
> amor fremon le nari avide, il mento
> impera;

(qui balena il solito volto femminile):

> e la stupenda testa, inclusa
> fra i guizzanti delfin, canta il peana
> della quadrupla immensa Urbe,

(e qui si sente, nell'aggettivazione, il solito dilatarsi iperbolico della forza):

> la gloria
> fatal d'Imera e la vinta Catana.

Il poeta e scultore ha finito l'opera sua:

> Ecco a te il decadramma! —

E, nel porgerlo, lo rovescia per un istante, a mostrarne l'altra faccia:

> A retro, scàlpita,
> coronata dal vol della Vittoria,
> la gran quadriga —

E si compiace nel lavoro che gli è uscito di mano:

> — e il saldo argento palpita.

Dove poteva trovare placamento quest'anima, malata bensì, ma nobile e pura? Certamente anche nel Camerana, nel romantico, si affaccia a tratti il vecchio sogno dei romantici: la vergine ideale, la vergine bionda, dal purissimo profilo, dal pallore di ninfea, dall'occhio ardente. Ma è un sogno, anzi la sopravvivenza di un sogno, ed egli non rinviene quell'ideale in nessuna parte, sicchè esso appartiene piuttosto

alla sua letteratura che alla sua poesia. Abbandonarsi all'amore di una dolce fanciulla è rasserenarsi, accettare la vita, rassegnarsi ai dolori, perseguire gl'ideali umani e civili, amare l'operosità in tutte le sue forme. L'anima del Camerana era troppo profondamente malata, e le medicine non potevano essere per lui se non rimedî transitorî e quasi derivati dal male stesso, cura del simile col simile. Talvolta la parola di calma gli veniva da quella stessa natura misteriosa, che di solito lo spaventava:

E bastan quattro solchi e un poco d'erba
o un riflesso nell'acqua
perchè si calmi quest'oscura, acerba
febbre dell'anima;
basta il greve profil d'un casolare
sotto un cielo funereo,
o il campanile aguzzo che traspare
fra i castagni del clivio...

Il placamento è in una dolce malinconia. Allora descrive aspetti di paesaggi meno sconvolti e battaglieri e urlanti di quelli che di solito cerca:

Capovolti si specchiano
dentro lo stagno limpido ed immoto
la forma nera dell'olmo e il tugurio
color di loto.
Nel cielo e dentro l'acqua
passa una lenta nuvola di rosa;
poi cielo ed acqua la prima ritrovano
calma pensosa...

Tal'altra, sono vecchie città che egli visita come paradisi perduti e dalle quali si distacca con occhio velato di lacrime:

Basilea, dal tramonto imporporata,
o patria d'Holbein, vecchia Basilea,
forse il tuo cielo non vedrò mai più...

Addio!... Nel tedio della vita rea
mi apparirai, dal tuo Reno baciata,
gotica larva, miraggio che fu...
Ripenserò la buia Cattedrale
piena di tombe, e i grandi archi echeggianti;
l'immane organo urlante ancora udrò.
Case fosche, atre vie, ponti sonanti,
spettri macàbri, austera Cattedrale,
addio!... Son l'ombra che tra voi passò!...

Ognuno conosce queste nostalgie, questo rifugiarsi nel passato e nel morto, onde si tenta di sottrarsi alla vita incalzante e trovare pace nelle immagini di quelle cose che è dato contemplare senza sentirsi a fianco il pungolo dell'azione e del dovere. Riposi e sospiri fuggevoli per le anime forti, sono, col loro perdurare e predominare nelle meno forti, manifestazioni e strumenti di debolezza. E ognuno che sia stato una volta credente conosce altresì quella dolcezza che ci penetra talvolta nell'entrare in una chiesa dove la pia gente prega, e quell'impeto che ci assale per un istante di ritrovare nel fondo del cuore la vecchia preghiera, di piegare le ginocchia dove una volta le piegammo, di guardare come una volta guardammo la Madonna che splende sull'altare o il santo del luogo nativo. Ma quell'impeto nell'uomo equilibrato passa rapido e, nel rapido passare, è insieme benefico facendogli risentire la continuità con l'essere anteriore di lui e l'affinità sua con gli altri uomini; laddove nel romantico-decadente perdura ed è artificiosamente coltivato, onde perde la sua sanità iniziale e diventa, come tutto il resto del suo mondo, una malattia. Di qui il triste apparire del neocristianesimo e della neoreligioneria nei poeti del tempo nostro: talvolta poesia, sebbene morbosa; tal'altra, neppure poesia morbosa, anzi mera letteratura.

Il Camerana non andò incontro proprio a codesta degenerazione, ma ebbe anch'egli un ritorno sensuale di fede, e

cantò il santuario di Oropa, tentando di adeguare la sua anima a quella dei pellegrini montanari, che descrive con tenero affetto:

Cantano e vanno. Le gaie macchiette
son scese all'alba da Fontanamora.
Nel suo mistico buio han riveduta
la statua scintillante:
visitaron le grige cappellette
sul pendio verdeggiante;
poi l'ora del ritorno ecco è battuta:
cantano e vanno per i gialli pascoli,
fra le mandre che muggono,
fra i torrenti che scrosciano,
fra le rocce, la nebbia e le voragini,
alla cupa natia Fontanamora.

E sciolse il suo inno alla Vergine, anzi le consacrò un'intera corona di poesie:

Ave, Maria, che dalla nicchia d'oro,
tra i fulgori di tua veste gemmata,
negra in viso ma bella, ascolti il coro,
l'ingenuo coro della pia borgata.
Ave, Maria, di stelle inghirlandata,
curvo e triste nell'ombra io pur t'imploro;
la valle imbruna, è il fin della giornata,
coi mandrian dell'alpe io pur t'adoro.
Tu che salvi dall'ira del torrente,
tu azzurra vision nell'uragano,
tu ospizio infra le nevi, tu olente
aura, in che orror mi affondo, in che agonia;
l'onta, il ribrezzo, il gran buio crescente,
tu lo sai, tu lo vedi: Ave, Maria.

1911.

XVI

I. U. TARCHETTI.

Dal fondo romantico si spicca anche Iginio Ugo Tarchetti, morto giovane nel 1869. Era un ingegno meditativo, in perpetuo atteggiamento d'interrogazione innanzi alla vita e alla realtà. Allude a sè medesimo, quando scrive: « Vi sono coloro che vivono a sè, che si creano dei mondi per sè soli, che sorvolano su tutto e si posano su nulla: sono i fanciulli adulti, gli uomini con ali di farfalla; sono coloro che gioiscono e ridono. Ve ne sono altri, che un'avidità irresistibile di sapere spinge a indagare ogni vero, che vedono tutto, che esaminano tutto, che discendono nelle più ascose profondità di ogni piaga, e sono coloro che soffrono e piangono » (*Storia di un ideale*). Un volgersi indietro a guardare ai brevi anni felici della fanciullezza e dell'adolescenza, lamentando la gioventù ch'è già decrepitezza a trent'anni; un bisogno ardente di amore, e un tormentarsi insieme sull'impossibilità di un amore che resti saldo alla prova del tempo, scevro di motivi e scorie sensuali, raggiungente pienamente quell'ideale purissimo che di sè asseta l'uomo; un lasciarsi andare di continuo a pensieri di morte, e insieme provare la paura della tomba, quasi che in questa si viva ancora in qualche modo e si soffra; un barlume di soprannaturale, che or appare or dispare, un Dio non mai risolutamente affer-

mato, ora veduto ora perso di vista; un disinteresse per la meschina realtà quotidiana in cui si agitano gli altri uomini, e, insieme, impeti di pietà e di affetto universale, e un rifuggire dalla giustizia se giustizia deve essere durezza, e un sospirare la vita semplice senza le complicazioni dell'ambizione: — erano questi i termini tra i quali si moveva l'animo del Tarchetti. Animo, dunque, nella sua essenza, romantico, se altro mai.

Ma il Tarchetti aveva scarsa e torbida vena artistica; e la meditazione lo sopraffaceva, senza per altro ch'ei diventasse poi propriamente filosofo. Quasi tutte le sue così dette novelle sono un mero pretesto, che si procura per esibire svariate riflessioni. La *Storia di un ideale* presenta un uomo che, mal soddisfatto dalla prima esperienza d'amore in persona di una fanciulla di carne ed ossa, si è foggiato una donna di suo capo, e vive tranquillo e felice in quest'amore d'immaginazione, al quale ha dato un sostegno materiale e ha preparato un nido nella propria casa. « Due stanze arredate con gusto squisito e fornite di tutti i mobili, di tutti gli arnesi, di tutti i piccoli nonnulla, di cui sono sì vaghe le donne. Due cesti da lavoro ripieni di stoffe, di nastri, di gomitoli; un telaio da ricamo, un cuscinetto per cucire, una collezione di aghi, di uncinetti e di ferretti per maglie completavano la raccolta degli strumenti necessarî ai lavori donneschi: il buon gusto di Alfredo aveva fatto il resto: la camera da letto era tappezzata di stoffa azzurra, che cadeva dal centro del soffitto a grandi pieghe in foggia di padiglione: il letto era di legno bianco egregiamente intagliato, una pettiniera con tavoletta di alabastro, fornita di mille boccette ripiene di profumi diversi, di spilloni e di forcine, occupava l'altro angolo della stanza; e, nella camera d'appresso, un pianoforte di Wiesman indicava che la fanciulla amata da Alfredo sapeva addolcire la monotonia di quel ritiro con le attrattive del canto e della musica... »

Lorenzo Alviati, nella prima delle tre novelle *Amore nell'arte*, è ammalato della stessa fissazione: una donna gli piace e lo ricambia quanto e come una donna può, ma egli l'abbandona subito, scontento, con ripugnanza; la donna è, per lui, la voluttà, che degrada. E passa all'amore di una fanciulla tisica, che non è più una creatura umana, ma « uno spirito concretizzato, personificato in un essere vivo, racchiuso in un velo vaghissimo, delicato, trasparente, che appena lasciava indovinare l'essenza di cui era composto »: e trema della guarigione che, con la salute, la forza, la floridezza, farebbe riapparire, in quello spirito, la femmina. Dopo lunga fedeltà alla memoria di costei poi ch'è morta, passa a un altro amore, a quello per una statua; finchè finisce, com'era da aspettare, in manicomio.

Entrambe queste novelle si aprono con considerazioni astratte, alle quali segue il racconto come illustrazione della tesi che è stata enunciata. Alfredo e Lorenzo ragionano e dissertano sulla loro mania, e l'autore parla, anche lui, d'infermità e di mania: tanto si accalora pel suo problema psicologico e tanto poco riesce ad accalorarsi per quei suoi fittizî personaggi. La costruzione dei componimenti è semplice e quasi puerile, su questo tipo: — Conobbi Alfredo (o Lorenzo) in queste e queste circostanze, e poi lo perdetti di vista; dopo un anno, l'incontrai e gli domandai che cosa gli fosse accaduto, ed egli mi tenne il seguente discorso; dopo un altro anno, ricevetti una lettera di lui, che riferisco, contenente il séguito della storia; dopo due anni ancora, un amico m'informò della fine; — e così via. Una follia, resa artisticamente, deve far diventare folli anche noi, per un istante, in fantasia; e un terrore atterrirci, e un rapimento rapirci. Ma, nel Tarchetti, non è ombra di ciò. E scrive malamente, impreciso, pallido, verboso, come si è potuto già notare nei brani che mi è occorso riferire. Scrivere malamente, quando non si tratti di negligenze superficiali, è non

già un difetto di quelli cui si rimedia, come allorchè si tratta d'imparare la notizia storica o il teorema matematico, che s'ignora: ma è il sintomo di una malattia organica: rivela una mente debole e distratta.

Non gioverebbe analizzare le altre novelle dell'*Amore dell'arte*: Riccardo Waitzer, il musicista, che sposa una donna malata, cui promette di restare fedele dopo la morte di lei, e, venuto meno alla promessa, una sera, in una festa, mentre suona al pianoforte, vede apparirsi accanto la morta, ed è fulminato da una sincope; — Bouvard, il violinista deforme, che è respinto da una bella fanciulla, la quale, poco dopo, muore, ed egli ne rapisce il corpo e lo trasporta nella sua stanza, tutta infiorata per la festa nuziale, e si lascia morire, abbracciato al cadavere, nel profumo dei fiori. Ispirazione macabra è altresì quella della *Storia di una gamba*; dove si narra di un giovane che, mutilato in battaglia, si sente morbosamente attratto verso la gamba amputata, come verso una parte dell'esser suo già discesa nella tomba, e la serba presso di sè in un astuccio, e muore alfine di angoscia e tristezza. Nell'*Innamorato della montagna*, il Tarchetti, sotto l'efficacia dello Sterne, dà libero corso alle proprie osservazioni malinconiche o umoristiche, ricacciando in ultimo la storia sentimentale, narrata, al solito, dal protagonista medesimo. Personaggi sbiaditi, storie fredde.

Nè il Tarchetti si riscalda davvero, quando ha per le mani una materia vissuta. *Fosca*, il suo lavoro più importante, narra un caso che davvero gli occorse, e nel quale fu attore e vittima: la passione, che ebbe per lui una donna brutta, infelice, carica di tutte le malattie di cui può essere mai carico un organismo nevropatico; passione che afferra e trascina lui, ripugnante ma debole, e termina con la morte della donna, in una catastrofe tremenda, di cui gli resta nell'animo il rombo. Pagine « terribilmente vere » — ha scritto un amico del Tarchetti —: « la fantasia e l'immaginazione

non entrano per nulla nella dipintura di quelle scene ». Sarà, anzi è certamente: immaginazione e fantasia non hanno lavorato in quelle scene, che riproducono la realtà bruta, materia di storia e non di poesia. L'avventura non è terribile, perchè, come il Tarchetti l'ha vista, ha piuttosto del volgare: l'autore non si è fatto mai nessuna illusione su quella donna, su sè stesso, e sulle cagioni degli avvenimenti che si svolsero. Se il prologo sembra preludere a una tragedia, e l'enfasi che accompagna il racconto inculca la tragicità, il racconto stesso potrebbe ben essere la relazione, che un uomo intelligente fa a un medico, dei sintomi e delle fasi della propria o altrui infermità. Confessa l'autore medesimo: « Più che l'analisi di un affetto, io faccio forse qui la diagnosi di una malattia. Quell'amore io non l'ho sentito, l'ho subìto ».

Ma il Tarchetti era di coloro che destano simpatia pel carattere e per l'ingegno, e perciò, nonostante la sua artistica mediocrità, fece vibrare molte corde negli animi giovanili. Si porge volentieri ascolto alle sue riflessioni, piene di sincerità: « E pure io non amo più quelle gioie, io le odio. Sono esse che mi hanno ingannato sulla natura e sui fini della vita. Una vita tutta di dolori mi avrebbe conservato pio, severo, inflessibile; avrebbe almeno riempiuto d'orgoglio questo cuore, che ora è ripieno di nulla. Quelle gioie ne hanno invece oscurate le virtù, perchè una esistenza virtuosa non può esser altro che una serie di sacrificî non interrotta. Le dolcezze del mondo sono bandite da una vita veramente utile e veramente benefica. Gli alberi, che dànno frutti, hanno fiori modesti e spesso inodori: i grandi fiori, quelli ricchi di petali e di profumi, non sbocciano quasi mai che sulle piante sterili e velenose. La virtù non ha fiori, ma ha frutti ». Eccone un'altra: « È strano come la maggior parte degli uomini consideri la vita come un avvenimento continuato, e non s'avveda come noi moriamo ogni giorno, come seppelliamo ogni sera una parte di noi, anzi la nostra intera esistenza

morale, poichè la sola vita fisica costituisce, nella sua decadenza progressiva, un fatto isolato e compiuto. E quante vite non abbiamo noi sepolte, prima di morire!... ». Un'altra ancora, suggeritagli dalla contemplazione di un'alba: « Credo che un uomo, disgustato della vita, non avrebbe che ad assistere allo spettacolo di un'aurora per riamarla; almeno sono ben certo che in quel momento non avrebbe il coraggio di morire. Una cosa orribile, una raffinatezza di crudeltà mostruosa, è l'abitudine che si ha di giustiziare i delinquenti al mattino. Morire alla sera non deve essere per metà sì doloroso ». Qualche volta, esse sono di una curiosa bizzarria filosofica. Due remi che imprimono sulle onde di un lago solchi che sempre si appianano e si rinnovano, gli paiono emblema della vita: « Chi crede che l'avvenire esista? Chi crede che esista il passato? Il presente soltanto esiste, ed è quel punto impercettibile che li riunisce: il tempo è una catena che si snoda dall'abisso del futuro, e si raccoglie nella voragine del passato. Ma forse la parte che sparve tornerà a ricomparire?... Chi sa se il tempo trascorso non ritorni colle sue circostanze di luoghi e di avvenimenti? Le leggi che governano le evoluzioni degli astri e dei mondi, perchè non governeranno altresì le evoluzioni del tempo? Tutto parte da un solo principio di vita: piccoli mondi in un gran mondo, piccole esistenze in una grande esistenza... oh! sì: il tempo ritorna, o l'eternità non sarebbe che un vaneggiamento dei mortali. E puossi concepire l'idea dell'eternità, ove vi ha qualcosa che muore? ».

E ci attraggono le sue impressioni, spesso fresche e immediate. Un uomo che dorme: « Il suo respiro e la sua presenza mi davano un po' d'affanno, perchè vi è, o almeno io vedo sempre, in un uomo adulto che dorme, qualche cosa di sofferente, di affaticato, di pauroso... ». Nella *Fosca* sono da leggere le pagine sull'efficacia sentimentale della festa del Natale, e i molti ricordi d'amore, pieni di gentilezza.

Una donna innamorata, con l'anima riboccante di felicità, sta a guardare oziosa le piante della sua terrazza: « Vi sono certe formiche colle ali che vanno su e giù per uno stelo di geranio, con una furia, con una premura da non dirsi. Vanno, tornano, s'incontrano, ripartono, tornano ad incontrarsi... che faccende son mai le loro? che affari le occupano? quale è lo scopo di questo strano lavorio? La gente che va e viene sulla strada quanto è lungo il giorno, e che io guardo spesso dal mio balcone, mi fa lo stesso effetto. Io rido sovente di queste loro preoccupazioni. Io domando a me stessa: Quella gente ama? — Tutto il resto mi par vano ». Dalla descrizione di un viaggio attraverso le campagne della Basilicata (*L'innamorato della montagna*) tolgo uno dei molti quadretti di spettacoli naturali, sui quali l'autore s'indugia con compiacenza:

Gettai anch'io lo sguardo da quella parte e fui colpito da uno spettacolo singolare.

In una prateria coperta da poca erba gialliccia, e seminata qua e là di qualche cespuglio di zanzero e di crespino, pascolava una numerosa mandra di bufali. Uno stuolo infinito di cutrettole ballerine, quegli uccelli graziosi che nidificano sui tetti e sui comignoli delle case, svolazzava allegramente in mezzo alla mandra. Ciascun bufalo non ne aveva addosso meno di un centinaio, quali sulle orecchie, sulle corna, sul muso, quali afferrati colle zampine alle gambe e alla coda, e tutte intente a spartirne il pelo col becco, e a cercarvi gli insetti che vivono numerosi. I bufali lasciavano fare: si movevano con tanta delicatezza, con tanti riguardi che parevano non ignorare l'importanza del servigio che veniva lor reso. Non uno che sbattesse la coda, che scuotesse un orecchio, che prima di posare a terra una zampa non guardasse attentamente ove la posava; e vi erano alcuni di quegli uccelli che sparnazzavano come tante gallinelle sulla criniera, ed altri che, posatisi sullo zoccolo, beccavano ingordamente tra le ultime setole che lo contornano, e si facevano scorpacciate da non dire. — Nulla di più grazioso di quel quadro, nulla di più singolare

del contrasto che formavano quei piccoli uccelli dalle forme e dalle movenze così graziose, con quei bufali neri, truci, selvaggi, collo sguardo feroce e colla bocca coperta di una bava densa e sanguigna. — «Sono le *cucciapannelle*», mi disse il vetturale, indicandomi col dito quegli uccelli: «eccone qui delle altre».

Simili a questi brani di prosa sono i pochi suoi versi, raccolti col titolo di *Disiecta*: ombre lievi, passioni e sentimenti appena saliti a fior dell'anima, e fermati nei tratti più generali, enunciati più che svolti. —

Eppur quel fior sì frale e delicato
ha la mia forte gioventù distrutto,
ha la saldezza del mio cor spezzato!

è il dramma che s'intravede nel sonetto: *Ell'era così fragile e piccina*, la più nota e, certo, la migliore di quelle brevi liriche. La fine dell'amore, l'immagine della morte sorgente da ogni parte, era il suo pensiero dominante:

Quando bacio il tuo labbro profumato,
cara fanciulla, non posso obbliare
che un bianco teschio vi è sotto celato.
Quando a me stringo il tuo corpo vezzoso,
obbliar non poss'io, cara fanciulla,
che vi è sotto uno scheletro nascoso.
E nell'orrenda visione assorto,
dovunque o tocchi, o baci, o la man posi,
sento sporger le fredde ossa di un morto.

1904.

XVII

GIACOMO ZANELLA.

Il Tarchetti ci viene descritto, negli ultimi tempi della sua vita, passeggiatore di cimiteri, meditatore di tombe, nuovo Amleto, conversante con becchini, ai quali offriva sigari. Ogni giorno, nel pomeriggio, usciva da una delle porte di Milano ed entrava in quello che era il suo giardino, il camposanto, del quale conosceva tutti i meandri e aveva contato a una a una tutte le croci, tutte le lapidi, tutti i cippi. Un altro giovane lombardo, Giulio Pinchetti, pubblicava nel 1868 un volume di versi, privo affatto di pregio d'arte, ma significativo per lo stato d'animo che esprimeva e che era di molti altri giovani. Non più fede e coraggio, non più entusiasmo per cosa alcuna: un cieco ed inintelligente pessimismo, negatore della felicità e della virtù; un totale disprezzo degli uomini; e l'irrisione, perfino, agli ideali patriottici, che erano rimasti sempre sacri pei « romantici » della generazione precedente. Vi si leggeva:

La gloria è di colui che grida forte,
e, col nobil batacchio d'Arlecchino,
di Tespi latra giù dal carrettino:
— O Roma o morte! —

Poco dopo, il Pinchetti, appena venticinquenne, si uccideva, lasciando un vigoroso *Brindisi del suicida*:

Amore, o compagni, — l'Amore o la Morte,
viottol di mezzo — pel forte non v'è:
l'Amor m'ha tradito, — tentiamo la sorte,
vediam se la Morte — mi tiene più fè.
Dormire o sognare, — Amleto, che importa?
che importa il domani — se in oggi è il soffrir?
Se il fuoco v'è in casa — spalanco la porta;
che importa, se il collo — mi rompo in uscir?

Ma codeste manifestazioni del romanticismo, nell'arte come nella vita, furono le ultime: gli scrittori ora ricordati appartengono a quel gruppo, che fu detto, per l'appunto, degli « ultimi romantici », o della « terza generazione romantica ». L'ambiente si veniva cangiando nella nuova Italia, come in tutta Europa. La politica, le questioni sociali, la grande industria, le nuove applicazioni delle scienze fisiche e naturali, il risorgente materialismo e naturalismo, il « positivismo », facevano apparire quali malati e impotenti quei contemplatori del mistero; esaltati, e non d'altro degni che di compassione o di riso, quegli animi che fingevano a sè medesimi così alti e impalpabili amori da dovere poi urtare rudemente nella prosa della vita o andare a cercare la realtà dei proprî ideali nei manicomî. Il cangiamento fu avvertito, perfino, dal già maturo poligrafo italiano del romanticismo, Giovanni Prati, che da ciò fu tratto a meditare, dal 1863 al 1868, il suo *Armando*. « Per una moltiplicità di ragioni (scriveva egli nella prefazione), inerenti all'indole umana ed esistenti nel mondo esterno, parecchie nature, anche forti, a certi tempi e in mezzo a certe condizioni di società, cascano in ozî, in tedî, in sogni, che hanno quasi il carattere di morbi: ai quali se va accoppiato o il ricordo di qualche fiero disinganno patito, o la tendenza della mente alla negazione, o l'abito della fantasia alle tetraggini, questi mali possono avere esiti dolorosi

e qualche volta orrende catastrofi ». E più fortemente descriveva quel male nel verso:

insepolcrarsi
nella gora del tedio, e, come fredda
larva indolente, contemplar la Vita
sul cammin della Morte, e sonno a sonno,
ozio ad ozio accoppiando, in questa forma
non viver nè morir!

Il Prati aveva « notato una malattia e scritto un libro », che ne porgesse il rimedio, anzi i rimedî, a seconda dei malati: per alcuni, « le varie operosità e necessità della vita comune »; per altri, la religione e la scienza; per altri ancora, la grandezza dell'amore e la gloria dell'arte. Troppi rimedî; ma, forse, quello che nel suo animo aveva maggior valore, era il nuovo spiritualismo da lui vagheggiato di una religione, che sarebbe difficile determinare con qualche esattezza. Armando, per amore venuto in furore (furore metafisico di scetticismo e disperazione), avrebbe dovuto vincere, nel poema, Mastragabito e Clara, il Male e la Morte. Ma una critica dell'*Armando* pratiano sarebbe superflua dopo quella, lucidissima, che ne fece, quando apparve la prima volta, il De Sanctis: critica che è, insieme, una magistrale storia in iscorcio dello spirito romantico. Il De Sanctis rese omaggio alla grandiosità delle intenzioni del Prati; ma mostrò la falsità di un'opera che, per dissipare il mondo della malattia, non sapeva fare altro che dibattersi in quel mondo contro cui imprecava, dando così chiara prova d'intima impotenza a superarlo. « Prati è ancora più profondamente malato di Armando; perchè Armando si sente malato, e Prati si crede sano ». — È, in quel poema, il *Canto d'Igea*, che il Carducci lodò come « ciò che di più classicamente sano ha prodotto la poesia del tempo nostro in Italia »; e il Nencioni definì « un vero carme sacro, un'eco di Esiodo e di Lucrezio . . . forma larga e solenne, del *vates* che parla all'umanità ». Elogi, che è agevole

spiegare, perchè quel canto, abile imitazione letteraria di un romantico che torna al Parini, svolge un concetto caro al poeta dell'*Idillio maremmano*. Esso dice, in sostanza: « Ai lavoratori del braccio, contadini, artigiani, marinai, soldati, è concessa la salute, lo stomaco forte e il sonno placido. Ma guai a chi pena e si assottiglia nel pensiero! Diventa matto, perde la salute, muore ». Ma si può chiamare « canto sacro » quel saggio discorso messo in bocca a una Igea, la quale (quando non è un'astrazione parlante) prende figura di paffutella dea mitologica alla Boucher?

Progenie impoverita,
che cerchi un ben lontano,
nella mia rosea mano
è il nappo della vita.

È una grande lirica quella enumerazione in cui, a prova di artifizio, ogni sostantivo reca con sè l'aggettivo o l'epiteto, e sfilano tutti come comitiva di amici a braccetto?

A chi la zolla avita
ara co' propri armenti,
e le vigne fiorenti
al fresco olmo marita,
e i casalinghi Dei
bene invocando, al sole
mette gagliarda prole
da' vegeti imenei;

a chi le capre snelle
sparge sul pingue clivo,
o pota il sacro olivo
sotto clementi stelle.....

Il Carducci ha qui ammirato nel Prati l'ombra di sè medesimo; ma non più che un'ombra malcerta. L'uomo d'ossa e di polpa, il temperamento poetico antiromantico e sanamente

classico, non è già il Prati del *Canto d'Igea*, ma il Carducci medesimo, con la sua opera poetica, che allora cominciava a dispiegarsi, e che doveva rispondere a un ideale d'arte ben altrimenti moderno.

Altra via, così rispetto ai romantici come al Carducci, teneva intanto Giacomo Zanella. Anch'egli fu poeta della contemplazione universale e si travagliò sul perchè delle cose, sul destino dell'uomo, sul mistero di Dio. Ma il dramma della sua vita intellettuale si risolve, chi ben guardi, in una commedia di equivoci. Come accade a ogni mente poco speculativa, le prime notizie che apprese di scienze naturali, generarono in lui il dissidio tra scienza (cioè, scienze naturali) e religione. Nel secolo decimosettimo, le sorti della religione parvero alla gente pia dipendere dal girare o meno della terra intorno al sole, dalla negazione di quel sistema copernicano che trionfava (e che ha così circoscritta importanza d'ipotesi particolare che ora lo si va da più parti rimettendo in questione, insieme con la gravitazione universale del Newton, senza che i filosofi se ne commovano troppo). Alla metà del secolo decimonono, la pietra dello scandalo era il darvinismo con l'evoluzione delle specie e l'origine dell'uomo. I naturalisti, teologi improvvisati, si dettero volentieri a credere di avere in mano, con quelle loro dottrine, il filo della conoscenza metafisica; e i fedeli delle Chiese li seguirono su quel terreno, perchè, in fondo, erano travagliati essi stessi dall'errore dei loro avversarî, e procurarono di contestare o di temperare i risultati raggiunti da quelli. La scienza sta bene (diceva lo Zanella); ma essa facilmente sbalestra e bisogna perciò metterle accanto, come sorvegliante, la Sapienza, che mena a Dio. Dalla scienza si possono accettare molte belle cose, molte curiose notizie; ma l'evoluzione, la derivazione della specie umana da una specie animale inferiore, no: con qual pudore si osa fare l'uomo discendente del «sozzo urango»? Ed è, poi, vano illudersi: la scienza

non illumina la mente, non appaga il cuore. Altri, prossimi allo Zanella, si acconciano ormai perfino all'Evoluzione, procurando di accordarla con l'intervento creativo del Dio personale. Ma dissidio e soluzione sono da dilettanti di teologia, e da teologi dilettanti di scienze naturali. Una religione, che non consista in una enciclopedia di barbariche credenze sugli animali, sui vegetali, sulle cose della terra e del cielo, bestiario, erbario, lapidario o prontuario astrologico, trova il suo avversario vero e forte, non già nella geologia, nella zoologia e nell'astronomia, ma nella filosofia. Questo campo, nel quale gli spiriti più alti combattevano, rimase ignoto allo Zanella; e invano gliel'additava uno dei primi critici di lui, Vittorio Imbriani. Perciò il suo pensiero non seppe mai uscire dalle affermazioni, di cui si è dato ora saggio, ingenue al segno da conferire aria d'ingenuo perfino a chi volesse esporle per criticarle.

Quale poesia, quale lirica poteva nascere da codesta prosaica situazione psicologica, del seminarista che, messo il capo fuori del chiuso e affacciatosi al mondo moderno, non ne è già scompigliato e turbato (lo stato d'animo sarebbe potuto essere, in tal caso, lirico o drammatico, o drammaticamente lirico, insomma poetico), ma si pone a correggergli le idee, e a dettargli la lezione? Le cagioni della buona fortuna, che ebbero dapprima i versi dello Zanella, sono state passate in rassegna più volte: motivi politici nell'incombente quistione romana di prima del 1870, che rendeva gradita ai moderati la comparsa sulla scena di un sacerdote pio e patriota, inneggiante alla libertà, al progresso, all'industria; — motivi intellettuali nella mediocrità stessa di quelle idee conciliatorie, facilmente accessibili; — motivi morali nel nobile carattere del nuovo poeta, che spargeva intorno la luce di un'anima mite e gentile ed ha lasciato larga eredità di affetti tra i suoi amici e discepoli; — motivi letterarî, in un paese come l'Italia nel quale vigeva, allora più che ora, un fallace

concetto circa la poesia, che si faceva consistere in una manipolazione di forme tradizionali. Noi, che non scriviamo la storia dello spirito pubblico in Italia, ma quella della sua arte letteraria, dobbiamo fermarci alla domanda formolata di sopra. Quale poesia poteva nascerne? — Quella che è, per eccellenza, poesia da seminarî: la didascalica.

Poesia per seminarî e accademie lo Zanella ne aveva già fatta, in verità, per parecchi decennî, quando, più che quarantenne, si volse a più larga cerchia di ascoltatori. Preso un tema di moda, qual era il dissidio tra scienza e fede, egli verseggiò, secondo la sua abilità, assai bene, da provetto letterato che sa dire in forma aristocratica le cose della vita moderna e pratica (una delle grandi imprese delle accademie di preti era, come è noto, mettere in latino d'oro il caffè, il tè e il telegrafo), e che sa variare i suoi sermoni con pitture e miniature, ossia con descrizioni artistiche, valendosi della poesia come di un merletto. Lo Zanella si manifestò in teoria quel che era nella pratica, perchè guerreggiò costantemente finchè visse (anche con poemetti allegorici e favole in sestine) contro la filologia, la critica storica, il tedeschismo, non già per opposizione di spirito equilibrato contro gli esageratori di siffatti metodi, nè per bisogno di una visione sintetica che meglio contenti chi cerca nell'arte lo spirito, ma per pregiudizio di letterato italiano di vecchia scuola, che rifuggiva dall'umanizzare i suoi « classici » collocandoli nel corso storico, e si restringeva ad assaporarne, alquanto estrinsecamente, le « venustà ».

I versi di lui ricordano il Parini (nonchè i poeti del periodo immediatamente anteriore al Parini), e poi il Monti, il Mascheroni, l'Arici, il Foscolo, il Pindemonte, il Leopardi; e il loro difetto organico sta, per l'appunto, nella sovrapposizione di forme letterarie al sentimento schietto. Una delle sue poesie più applaudite: *Microscopio e telescopio* (che nella prima edizione s'intitolava: *Natura e scienza*) vuol dimostrare la

vanità degli sforzi umani nella indagine della natura e la presenza nelle cose di un Dio, inattingibile dalla scienza umana:

Come ritrosa vergine t'involi,
discortese Natura, al guardo umano,
che pel lento mutar di mille soli
di cielo in terra t'ha cercata invano.

Con giocondo terror vide talvolta
balenar dall'abisso il tuo sembiante;
ma tosto, di più nere ombre ravvolta,
scese la notte sul deluso amante.

Queste strofe sono deliziose all'orecchio, o (se piace meglio quest'altra metafora) squisite al palato di un uomo di lettere. Ma di che cosa si parla in esse? Dell'ansia dell'uomo nella caccia del vero, supremo bisogno dell'esser suo? E non pare piuttosto di assistere a uno di quegli inseguimenti boschereccì di ninfe, descritti dai buccolici e dai loro imitatori più o meno arcadici? La « ritrosa vergine », la natura « discortese », il « deluso » amante, il « giocondo » terrore, sono tutte immagini che riconducono a una scena pastorale. L'ansioso sguardo del ricercatore, il suo pallido volto intento, sono cosparsi d'una pioggerella di fiori.

Ne' meandri di tacite spelonche
chiusa intanto, al gocciar cheto dell'acque,
d'opaline piramidi e di conche
gracili vezzi fabbricar ti piacque.

Nitido specchio e virginal collana
d'agate ti polivi e di cristalli,
che poi, vaga e fantastica sultana,
franti gettavi alle sopposte valli.

Quadro orientale, di un Oriente delle *Mille e una notte*, poste in francese da Antonio Galland. La Natura, da vergine ritrosa, si è mutata in sultana capricciosetta, che fabbrica vezzi, specchi, collane, e poi li spezza e getta via.

Troppo scherzasti, improvvida gelosa!
Lo spezzato cristal l'uomo raccolse,
l'occhio armandone; e te, non sospettosa,
dietro la tenda ad osservar si volse.

La scena è da stampa erotica, francese o inglese, del Settecento, o da poesia di abate Bertola. E della medesima letteratura è il movimento che segue, arieggiante alla biricchineria del tradizionale pastorello che scopre Galatea, invano celata e desiderosa di essere scoperta:

Or ti appiatta, se sai! Presso e remoto,
pari a Luna, che subito si scopra
tra nube e nube, curioso, immoto,
quel grande, infaticato occhio t'è sopra.

Sopraggiungono le riflessioni e le domande: — Ma fuggono forse perciò le tenebre? è palese il disegno di Dio? che cosa fanno tante stelle in cielo? donde cominciò l'universo? dove tende? gli altri astri sono abitati? e gli abitatori lodano Dio? — La poesia si chiude:

Muore la lampa, e scuro un vel si abbassa
sullo sguardo dell'uom, che sbigottito
scorge per entro l'ombra Iddio che passa
novi Soli a librar nell'infinito:

dove è da notare che, se la Natura è rappresentata come una ninfa, Dio non sa prendere altra più sublime figura che quella di un gigantesco dispositore di globi per luminarie.

Anche nella *Conchiglia fossile* — la conchiglia sulla quale sono scorsi secoli e secoli, un mondo intero, prima che sorgesse l'uomo, — rivela, tra le molte squisitezze, un pensiero non gagliardo:

Sui tumuli il piede,
ne' cieli lo sguardo,
all'ombra procede
di santo stendardo.

Per golfi reconditi,
per vergini lande,
ardente si spande.

Quando si cerca cogliere il senso e l'immagine di questa strofa ben tornita, tutto si confonde ed oscura. Che cosa è l'uomo che procede all'ombra di uno « stendardo? », e che si « spande ardente », quasi lava, per golfi e per campagne? E nella successiva:

T'avanza, t'avanza,
divino straniero;
conosci la stanza,
che i fati ti diero:
se schiavi, se lagrime
ancora rinserra
è giovin la terra;

quale è il passaggio della prima alla seconda nobilissima parte della strofe? la connessione tra l'uomo che si affaccia alla terra offrentesi la prima volta al suo sguardo, e i problemi sociali che affaticano la vecchia società? E, anche qui, la terra s'illeggiadrisce e diminuisce, come già la natura. Diventa una nave, e Iddio un comandante del porto:

Compiute le sorti,
allora dei cieli
ne' lucidi porti
la terra si celi;
attenda sull'áncora
il cenno divino
per novo cammino.

La *Veglia* si apre con una descrizione, fatta con la solita bravura, e con un ricordo della lontana fanciullezza. « Che son? che fui? »: già invecchia, quasi non riconosce più sè stesso. Segue una digressione circa la preistoria della terra e la continua distruzione che la natura compie delle proprie opere.

E anch'egli «cadrà»; ma con in mano la chiave di un «avvenire meraviglioso». E segue ancora una protesta contro i darviniani. Con una descrizione si apre altresì la poesia *Alla madre*, passando subito dai semplici detti di fede, che il poeta apprese dalla bocca materna, alle considerazioni solite: la scienza umana sa forse più di quello che a lui diceva sua madre? può star paga a riconoscere la fratellanza dell'uomo con le bestie? A codesta scienza, che rende men puri, il poeta preferisce il riposo al fianco della madre; preferisce la Fede:

La Fe', che questo adorno
rotante padiglion dell'universo...
la Fe', che mi ragiona
d'un Vindice immortal che al giusto afflitto...
questa pia Fe', che agli avi
repubblicani benedì le vele;
di Vergini soavi
a Raffaello popolò le tele;
questa pia Fe', già reo non fammi o stolto,
tal che ne celi per vergogna il volto.

E con una descrizione per antitesi, come tutte le precedenti (procedimento che rivela la loro origine riflessa), comincia l'ode degli *Ospizî marini*; e molte altre ancora.

Nel poemetto *Milton e Galileo*, la figura del gran toscano è presentata nell'atteggiamento convenzionale di una statua da sepolcro di Santa Croce (periodo accademico):

Ei tenea sovra una sfera
la manca mano, e con la destra in cielo
scrivea cerchi su cerchi...

Quel poemetto è un tessuto di discorsi messi in bocca al poeta e all'astronomo, diretti a manifestare le idee religiose e politiche dello Zanella. Galileo si meraviglia che il Milton sia venuto a far visita al condannato di Roma; e gli confida che,

se ebbe anche lui momenti di ribellione contro la tirannide della Chiesa, chinò poi la mente e l'animo riverenti alla fede dei padri. Ma il britanno è implacabile contro il lusso e la corruttela della Roma papale; e Galileo gli spiega la necessità delle pompe esterne per la maestà della religione. Il Milton cerca un migliore argomento di attacco nelle persecuzioni di Roma contro la libera ricerca; e Galileo gli spiega ancora la necessità di frenare in qualche modo con l'autorità le audaci fantasie degli uomini, e ribatte, alquanto da leguleio, che anche le chiese protestanti sono state persecutrici. Qui si ode un suono di campane; e Galileo recita compunto il *Salve regina*. Poi fa osservare, col telescopio, il cielo al suo ospite, che subito gli propone la dimanda se gli astri siano abitati. Galileo espone la sua congettura: che gli astri siano abitati da «più pure amanti intelligenze»; ma avverte che ciò gli detta la fede: la scienza tace sull'arcano, e bene farà a intrattenersi d'altro. Gli dice ancora come la dea Sofia si traesse dal seno una chiave, che già tennero Euclide e Archimede, e gliela porgesse, onde ei fu in grado di compiere le sue belle scoperte scientifiche. Ma ora:

> Segreto affanno il core
> talor mi stringe, o figlio. Arme a due tagli
> misi in pugno al mortal. Contro il suo petto
> ch'ei forsennato non la volga, ed ebbro
> di miseranda insania: — È mio lo scettro, —
> sclami, — del mondo; alfin mel rendi, Iddio! —

La sovrapposizione letteraria è specialmente fastidiosa nella novella: *Il piccolo calabrese*, con la quale lo Zanella volle movere gli animi a pietà e interessamento per la sorte dei bambini girovaghi d'Italia, materia di turpi mercati: il problema era allora agitato nelle due Camere, e ha dato poi origine a pubblicazioni pregevoli, come è quella del diplomatico italiano Paulucci di Calbole. I personaggi della

novella, il fanciullo venduto, la vergine britanna, il burbero sire suo padre, il greco trafficante, sono tutti tipi astratti. E perchè mai è svolta essa in ottave, se non perchè, di solito, in quel metro furono composte le novelle romantiche? Ed è sopportabile la descrizione di un sorgere d'alba sopra una casipola calabrese, del genere di questa?

L'antelucano pallido barlume
già trapelava del balcon pe' fessi;
e salutando il desiato lume
gli augei nel bosco cinguettian sommessi.
Cirillo s'era alzato in sulle piume,
e della madre ai pianti ed agli amplessi
della sorella si volgeva in atto
non so se di dolente o stupefatto.

Abuso di letteratura che urta perfino il buon senso, facendo che un villanello di Calabria dorma, nientemeno, « in sulle piume »; quando è chiaro che, se avesse avuto giaciglio di piume, Cirillo non sarebbe stato venduto dal padre, e la materia stessa della novella sarebbe venuta meno. — Vi sono, poi, tutte le divagazioni volute o consentite dai precetti della rettorica. Se la giovane inglese si reca in Italia per rendere alla famiglia il fanciullo da lei salvato, non si omette di raccontare che ella, nel viaggio, fece l'ascensione del Vesuvio, visitò gli scavi di Pompei e d'Ercolano, e

vendicando i biasmi e la negletta
fama tra noi dell'Epico sovrano,
volse alle rive di Sorrento il passo
di fior la culla a circondar del Tasso.

E, se attraversa le Calabrie, di tutt'altro pensosa, pur si evocano al passaggio di lei le memorie di Metaponto, di Crotone, di Turi, di Eraclea, del tempio di Giunone Lacinia, di Pitagora ed Archita, degli Eleati e dei Sibariti. Perfino il brigantaggio, che ha ispirato pagine colorite a persone non

use a maneggiare la penna, resta scialbo in questa novella, dove un ufficiale italiano alla caccia dei briganti non dà un ordine a dodici svelti bersaglieri dai cappelli piumati, ma a « dodici suoi prodi ».

Ma è giustizia riconoscere che brani e frammenti assai belli si possono notare nelle migliori cose dello Zanella. L'ode alla madre convalescente da grave malattia ha queste strofe iniziali:

Al limitar di morte
correvi, o madre. Colla cerea mano
già picchiavi alle porte
caliginose; e qual dall'oceano
sale sull'alba un zefiro, i tuoi veli
l'aura agitava dei propinqui cieli.
De' figli, o benedetta,
il pianto udisti. Affranta, ma serena
per la tua cameretta
l'orma ritenti con perplessa lena,
e ti par tutto novo, il cielo, i fiori,
che con desio da' chiusi vetri esplori.

Altrove, è l'elogio della benefica vite, che si spoglia di fronde al venire del verno, mentre il frutto che essa ha dato ristora il vecchierello sedente accanto al focolare:

Tien colmo un nappo. Il tuo licor gli cade
nell'ondeggiar del cubito sul mento;
poscia floridi paschi ed auree biade
sogna contento.

Sono tratti felici, che non bastano a riscaldare un intero componimento. Lo Zanella non aveva un ricco mondo d'immagini, generato e unificato da sentimenti e immagini dominanti, come accade nei forti temperamenti artistici; ma immagini scarse e slegare, a congiunger le quali gli bisognava valersi della riflessione.

Negli ultimi suoi anni soggiornava volentieri in una sua villetta presso il fiume Astichello; e poetava sulla semplice vita che si vedeva attorno. *Et in Arcadia ego!* Ma anche nei sonetti dell'*Astichello* si scorge la freddezza riflessiva. Molti di essi consistono nella descrizione di una scenetta villareccia o di uno spettacolo naturale, da cui si cava una massima o un significato morale. Il poeta piglia al sorger del sole la via della collina, e getta sulle siepi e oltre il fiume, enorme, l'ombra della sua persona:

Guardo, ridendo, alla lunghezza immensa
de' miei mobili stinchi; e cerco invano
il capo, che fra i rami e l'erba densa
si perde indistinguibile e lontano,
come spesso si perde allor che pensa
prender più spazio l'intelletto umano.

Lo colpisce la decadenza di Cricoli, già bello di fontane e di roseti:

Tu, povero Astichel, solo sei vivo,
tu che scorrendo e dileguando insegni
come tutto nel mondo è fuggitivo.

Le nuvole, che assumono forme rapidamente mutevoli, gli fanno pensare che

in simil forma
passan quaggiuso le prosapie umane
ed alla vostra egual lasciano un'orma;

e quando, sorde alle preghiere degli aratori, anzichè inumidir la terra, dileguano corteggiando il sole, lamenta:

orgoglioso poter, benchè crudele,
sempre ha seco i suoi muti adoratori.

E le api con le loro solerti industrie e « casti lari » meritano che l'uomo le contempli, e

che sorelle
sono ricchezza e parsimonia impari.

E l'allocco, mal giudicato dai villani, saluta nella notte la sua regina, la luna:

Ah, non è che vil alma in petto asconda
chi quanto è grande e luminoso inchina!

E la rondinella, che perseguita la cicaletta, gli rende immagine dei poeti d'Italia, persecutori di poeti; e le ragazze del contado, che portano in città il puro latte, gli fanno uscire dalle labbra un'esortazione perchè provvedano a tornare anch'esse pure, come quel loro latte; e il contadino, che guarda l'arcobaleno prendendone augurio di buona messe e vendemmia, gli suggerisce la domanda perchè mai l'uomo non veda in quell'arco un ponte

che gli promette a miglior vita il varco?

La maggior parte dei sonetti sono congegnati così. Ed altri contengono concettini, svolti garbatamente: il fiume Astichello, confrontato con un libro di poesie, piccolo e cinto d'oblio l'uno come l'altro; la farfalla, che il poeta non osa rimproverare del suo andare volubile di fiore in fiore, perchè si accorge che egli fa proprio come lei: il pescatore, che aspetta presso il fiume di sentire la scossa della trota che abbocca all'amo, e il poeta che, sedendo tra vecchi libri, attende vanamente l'ispirazione; la montagna bianca di neve coi colli sottoposti, e il canuto maestro di scuola con la sua corona di fanciulli; la serpe, che lascia la vecchia spoglia, e l'uomo che non può liberarsi della sua, sorgendo a nuova giovinezza; l'usignuolo che, mentendo alla gentil rinomanza dell'antica favola narratrice dei suoi fedeli amori con la rosa,

canta gioioso mentre la gragnuola ha infranto e spogliato d'ogni pregio la sua amica; il ciliegio, del cui legno è costrutto lo scaffale dei libri, che narra la propria storia, e sospira:

Io, se il destin mi ridonasse un'ora
della mia gioventù, volenteroso
andrei co' venti ad azzuffarmi ancora.

Il che, per soffermarci a questi ultimi versi, è certamente molto leggiadro, come di leggiadrie sono adorni tutti i sonetti ai quali abbiamo accennato.

Un terzo gruppo, infine, è meramente descrittivo. Il poeta, che non ha un gagliardo sentimento personale, quando si astiene dalle allegorie, dalle massime morali, e dai ravvicinamenti arguti, non può altro che ritrarre la scena, nitidamente, nella sua esteriorità e materialità. La pioggia in campagna:

Il suo stridor sospeso ha la cicala;
la rondinella con obliquo volo
terra terra sen va: sul fumaiuolo
bianca colomba si pulisce l'ala.
Grossa, sonante qualche goccia cala,
che di pinte anitrelle allegro stuolo
evita con clamor: lieve dal suolo
di spenta polve una fragranza esala.
Scroscia la pioggia e contro il sol riluce
come fili d'argento, il ruscel suona
che la villa circonda e par torrente;
sulle cui ripe a salti si conduce
le scalzo fanciulletto ed abbandona
le sue flotte di carta alla corrente.

La lotta tra il falco e il gallo:

Sotto le nubi altissimo si gira
con lenta ruota il falco; e la gallina,
che del grifagno l'animo indovina,
sotto la siepe i pargoli ritira.

Ma sull'entrata pien d'orgoglio e d'ira
piantasi il gallo, e lui che s'avvicina
di sangue desioso e di rapina
con erto collo e ferme ciglia mira.
Quei cala come folgore; d'un salto
questi il respinge e de' ricurvi artigli
piè e rostro oppone all'iterato assalto.
Ma l'unghiuto la pugna ecco abbandona:
con gli sproni di sangue ancor vermigli,
l'altro il peana del trionfo intuona.

Un giorno di festa nel villaggio:

È san Luca. Due tende in sul sagrato
con nastri a più colori e con flanelle:
due deschi con rosolio e con ciambelle,
e vendita di vin sotto un frascato;
d'un violino allo stridor nel prato
danzanti coi più giovani le belle,
e sotto l'olmo a scambiarsi novelle
seduto co' più vecchi il buon curato;
Un fanciul che s'ingrugna ed un che piagne,
se sonante ceffata li rimova
dal fumante paiuol delle castagne;
e l'ebbro canto di chi fa ritorno
e del suo casolar la via non trova,
chiudono, Luca, il tuo festivo giorno.

La poesia, ridotta a questi termini, è quasi poesia scherzosa. Scherzo di letterato e di animo buono, che non manca di attrattiva. E io ricordo di aver letto non nelle raccolte delle sue poesie, ma negli scritti aneddotici dei biografi, alcuni versi, improvvisati o quasi dallo Zanella, che mi sembrano, nel loro genere, piccoli capilavori: come il sonetto della fanciulla, lagrimante al lasciar la campagna e la famiglia, e che, invano consolata sul conto dei suoi parenti che stan bene e che essa rivedrà presto, rompe in pianto più forte: « Non lor

— gridò, — ma piango i somarelli »; o una filastrocca versificata, messa in coda a una lettera alle alunne di un collegio di Vicenza al quale egli soleva dare cure amorevoli: infilzata di terzine, che finisce amabilmente, col sospiro e il sorriso del vecchio alla vista della gioventù:

Oh quanto volentieri io cangerei
questa dell'Astichello opaca riva
ove dormono ignavi i pensier miei,
coll'allegra, festante comitiva,
che in rosea veste e cappellin di paglia
le campagne trascorre e non è schiva
di dar alle farfalle aspra battaglia!

Così nella sua opera di critico e d'insegnante — la quale nella sua parte di maggiori pretese non ebbe e non poteva avere efficacia sulla cultura scientifica nazionale — merita di non essere dimenticata la giusta, insistente, commossa protesta del suo lucido intelletto e della sua anima gentile contro i tormenti grammaticali e pedanteschi, che si solevano e si sogliono ancora infliggere ai bimbi e alle fanciulle nelle scuole d'Italia.

1904.

XVIII

PAOLO FERRARI.

Alle frequenti censure che gli furono rivolte per le intenzioni moralistiche dei suoi drammi, Paolo Ferrari rispondeva imperturbabilmente: che egli, prima che autore drammatico, si sentiva galantuomo, e che voleva compiere il suo dovere di galantuomo dicendo in pubblico qualche verità sacrosanta, con la speranza che trovasse eco nelle coscienze e non rimanesse senza frutto. L'ingenuità e la fermezza di questa professione di fede debbono disarmare i peggio disposti contro la « moralità » nell'arte, e indurli a riflettere alquanto, prima di proferire una facile condanna. Perchè quella professione, che in quanto teoria artistica scopre il fianco alla critica, ma che pure il Ferrari esponeva con tanta asseveranza, potrebbe significare qualche altra cosa, come per esempio: — Voi censurate il moralismo. Ma se appunto questo sentimento muove la mia anima, e mi fa prendere la penna; se è questa la mia ispirazione di scrittore! — E infatti il Ferrari non ebbe altra musa: la moralità lo fece scrittore drammatico, come altri l'amore o l'indignazione. Sono stati divisi in tre gruppi i suoi drammi: storici, popolari e « a tesi »; ma la divisione è artificiale. Il *Goldoni*, il primo e il più importante dei suoi drammi storici, presenta quasi un ideale di onest'uomo e di onesto scrittore da teatro nel commediografo

veneziano, ritratto nella sua opposizione alla commedia buffonesca ed insulsa, nella rettitudine della sua vita, nel coraggio e nella lealtà onde seppe sostenere le lotte e sgominare i suoi nemici. Il *Parini*, altro dramma storico, fa risaltare la differenza tra la satira civile, mossa dal generoso intento di migliorare i costumi e che colpisce il male e non gli individui, e la satira personale, prodotto di passioni e d'interessi, che invelenisce e corrompe. Entrambe queste opere formano quasi il programma dell'attività letteraria del Ferrari, il quale si rispecchia e si ritrova nei caratteri di Carlo Goldoni e di Giuseppe Parini. Le commedie popolari. come *Il codicillo dello zio Venanzio* e *La medicina di una ragazza malata*, sono l'idealizzamento della moglie, della fanciulla, dell'uomo del popolo: l'operaio laborioso, la moglie sottomessa, la fanciulla ingenua e pudica: appena è se tra costoro s'incontri l'ubbriacone, che peraltro smette il suo vizio, o il burbero, che peraltro si lascia ammansare; e se, di sfuggita, vi appaia il malvagio, che è prontamente ed esemplarmente punito. mentre la virtù è premiata e trionfa. I drammi «a tesi», che riempiono la maggior parte dell'opera del Ferrari, se si dicono «a tesi» per indicare un aspetto della loro forma o, meglio, della loro imperfezione formale, non differiscono dagli altri, che abbiamo ricordati, nello spirito animatore, il quale è sempre la tendenza a studiare e comporre i contrasti della vita morale.

È noto che il teatro del Ferrari ha sentito l'efficacia del contemporaneo teatro francese; ma, nonostante le somiglianze, si avverte subito che vi si respira un'aria diversa. Se non c'è l'originale osservazione della società dei tempi nuovi, non c'è neppure quella preoccupazione tormentosa per la femminilità che negli scrittori francesi, sotto specie di delicatezza spirituale, è molto spesso nient'altro che ossessione sensuale: l'adultera e la cortigiana vi hanno piccola parte, e soltanto episodica. Nè c'è spirito scettico o rivoluzionario;

il Ferrari è propenso a dare ragione alle idee medie, e anche a quelle che sembrano a prima vista pregiudizî e menzogne convenzionali. Il suo cervello è semplice, borghese, ma solido. Nella *Prosa* difende la vita di famiglia contro un poeta che ad essa ripugna, sospirando ai liberi amori e alle avventure che dovrebbero impennare ad alti voli la sua fantasia e che invece lo rovinano come uomo, lo isteriliscono come poeta, finchè nel costante affetto della moglie da lui abbandonata, nelle carezze della sua bambina, egli ritrova la salute. Nel *Duello* studia le contradizioni di questo istituto, che è talora comodo strumento per audaci bricconi, ma spesso anche la sola via di uscita che si offra agli onestuomini, se non vogliono, urtando contro le idee sociali, impigliarsi in fastidî e mali peggiori. Nel *Suicidio* prende partito contro il colpevole che, invece di ascoltare la voce del dovere e sottomettersi all'espiazione, si ammazza facendo pesare le conseguenze dei suoi errori e della sua morte sopra esseri innocenti, della cui sorte egli è responsabile. Nel *Ridicolo* censura la maldicenza e i motti di spirito degli oziosi, che straziano la vita altrui e spesso, per effetto della loro leggerezza, occasionano tragedie. In *Cause ed effetti* esamina i mali dei matrimonî tra giovinette ingenue e uomini moralmente e fisicamente bacati, matrimonî che, visti dall'esterno, sembrano formare il più bell'accordo, mentre nell'interno si prepara il dissidio e la rivolta. Nelle *Due dame* rappresenta la piena redenzione di una donna caduta; ma è sollecito a mettere bene in chiaro il *non transeat in exemplum*. Nel *Giovane ufficiale* esalta l'esercito e il sentimento militare dell'onore, che trattiene un giovane dal sedurre la moglie dell'amico. Nell'*Alberto Pregalli* la polemica è contro le teorie della forza irresistibile e della follia ragionante (di cui tanto si abusava nei tribunali italiani una ventina d'anni fa), e contro i cattivi effetti di una educazione priva di fondamento religioso e di forte sentimento del dovere.

Come si vede, le soluzioni sono savie, ma non hanno nulla di ardito; e i problemi stessi non escono dalla cerchia comune. Quando, nella *Donna e lo scettico*, il Ferrari si prova a ritrarre un giovane roso dallo scetticismo della filosofia moderna, « appresa », come l'autore dice ingenuamente, « nei dotti atenei di Germania », non sa farsi altra idea di uno scettico che quella, affatto triviale, di un uomo che dubita di tutto, dell'onestà di sua madre come dell'amore della sua fidanzata, ed è redento da un irrazionale atto di fede, che gli viene comandato.

L'ordinarietà o straordinarietà delle idee astrattamente considerate importa ben poco nei rispetti dell'arte, perchè si può essere meschino artista con pensieri nuovi e profondi, ed artista vigoroso, pur incarnando pensieri semplici e di buon senso. E il Ferrari metteva molto calore nelle sue concezioni, che spesso si concretano in personaggi e scene di non volgare bellezza. Abbiamo accennato al concetto informatore della commedia *Le due dame*. Rosalia, rimasta orfana, in potere di gente che fa traffico di lei, è salvata da un uomo, che prima ne prova compassione, poi se ne innamora e la sposa. Ma l'alta condizione sociale del marito, il rispetto che la donna impone con la sua austera virtù, col suo puritanismo, col ribrezzo del vizio, — che è il brivido della sua disgraziata giovinezza messa brutalmente a faccia a faccia con le infamie e viltà della vita, — non valgono a procurarle buona accoglienza nella società in cui è introdotta dal marito e che appena la tollera; onde essa si rinchiude nella sua casa, consacrando tutta sè stessa al marito e all'educazione dei due figliuoli. La memoria dolorosa la punge: — un giorno i suoi figli sapranno; — la forte volontà le assegna il suo còmpito: — far dei suoi figli uomini tali che, quel giorno, quando ascolteranno dalla sua stessa bocca il doloroso segreto, dovranno circondarla di affetto più tenero, di religione più profonda. Il giorno giunge più presto

che ella non creda: il figliuolo, ufficiale di marina, in uno dei suoi viaggi ha fatto la conoscenza di una ragazza, della quale si è fortemente acceso e che vuole sposare: una ragazza colpevole, che il giovane entusiasta sa colpevole e intende purificare con l'amor suo e darle il suo nome. Il padre, incerto, debole, alle calde preghiere di lui non sa resistere, e quasi si piegherebbe a consentire; ma la madre, risolutamente, si oppone. Quella ragazza, che ha ragioni per supporre nella marchesa Rosalia condiscendenza, o almeno, impossibilità di opposizione, le chiede un colloquio, che è subito accordato. È la scena capitale del dramma. Emma entra dalla signora marchesa, e appena la scorge, si atteggia ad umiltà e vergogna, si ferma impacciata e confusa: c'è nelle sue parole e nei suoi atti un miscuglio di sincerità e d'istrionismo, come nelle parole di Rosalia c'è compassione per la disgraziata che essa non vuol ferire, ed insieme la ferma risoluzione di respingere il pericolo da suo figlio. Ma in Emma prevale il peggio della sua natura e della sua triste condizione; e a poco a poco, quando tra le buone parole della marchesa le si delinea la fermezza del rifiuto, passa dal supplicare, dal tentar di impietosire e commuovere, alle offese, e con perfida abilità ricorda alla signora marchesa che i suoi sentimenti, le sue ansie, i suoi dolori di donna caduta che vuol rialzarsi e conquistare nella vita la sua parte di pace, di onore e di amore, se possono forse non essere compresi da altre donne, da lei debbono essere compresi di certo. Rosalia raccoglie pronta l'allusione, e risponde: « Non ho che da ricordarmi per comprenderli: è questo che ella voleva dire? Bene, è appunto perchè mi ricordo che sono e rimarrò irremovibile. E dopo ciò..... ». L'altra, resa furiosa dalla fredda risposta e dal congedo, ricorre ai mezzi estremi, domandandole se dovrà prendere per giudice il figlio di quei ricordi e di quella implacabilità. Rosalia, in risposta, fa subito chiamare suo figlio; e, innanzi ad Emma, gli ripete il

rifiuto, e, poichè questa lo ha desiderato giudice, si accinge a svelargli la macchia della sua giovinezza, a lui che non ha mai sospettato che sua madre possa avere cosa alcuna da nascondere della sua vita. — « A quindici anni, a Londra, tua madre era..... quello che è la signorina ». — E al giovane che resta come fulminato, racconta tutto, suscitando in lui un tumulto di affetti, un atterrarsi piangente innanzi alla santa, alla martire, alla madre adorata. La causa è vinta: appena è necessario che, passando a un tono più calmo, Rosalia ragioni e concluda: conclude col mettersi dal lato della società che l'ha trattata con diffidenza e ingiustizia, con la società che deve fare la legge non per l'eccezione, ma per la regola. E la regola è: « il vizio mascherato di provvisoria penitenza che penetra nelle famiglie onorate; e sono i disastri morali ed economici; è il disonore, e, quando non è — terribile precauzione della natura, — non è la sterilità, sono i figli malsani d'anima e di corpo! d'anima specialmente; come questa signorina *(additando Emma)*, che ha pur molto ingegno, ma che, quanto a cuore, ha cominciato coll'inginocchiarmisi ipocritamente davanti, ed ha finito minacciandomi di dirti... che cos'era stata tua madre! ». Che cosa resta a fare ad Emma, annientata dalla superiorità e dalla logica di Rosalia, rimproverata fieramente dagli sguardi del giovane di cui ha offeso la madre? Uscire; ma, nel movere verso la porta, il giovane che l'ha amata, le impone: « Prima, bisogna chiederle perdono! ». Ed Emma, confusa e vinta forse da un istante di rimorso, mormora: « Perdoni! », ed esce.

Un'altra donna che, come Rosalia, è passata attraverso la corruttela senza esserne tocca, è l'eroina del *Ridicolo*, una giovane di nobile casa che per rovesci di fortuna è stata costretta per alcuni anni a far la cantante, e sposa poi un gentiluomo che si crede ben forte contro i facili sospetti che sogliono attaccarsi a chi ha nel suo passato le ebbrezze del palcoscenico e gl'infingimenti teatrali. Sembra che il

Ferrari si compiaccia nei caratteri che tutto debbono alla profonda onestà della loro natura, all'equilibrio della mente, alla risolutezza della volontà. Con quanto garbo la giovane donna, diventata moglie, sa rigettare i tentativi di seduzione che gli vengono dal migliore amico di suo marito, dalla persona in cui il marito ripone la più completa fiducia, e cui affida volentieri la moglie! Li rigetta e tace; e, per sola punizione, seguita a prodigare a colui le maggiori lodi, presente il marito. Leonardo non è cattivo, non è capace di un freddo calcolo, coscientemente egoistico e malvagio; ma è uno spirito fiacco, un uomo « che non è chiaro con sè stesso » (per dirla alla tedesca), e, respinto e pieno di rossore e di rimorso, spiega molto zelo per riparare al suo fallo e si fa fervido protettore di colei che voleva sedurre, senza accorgersi che quel suo zelo è ancora tentativo di seduzione. Ma la donna se ne è accorta, lo ha compreso, lo ha analizzato, e gli rivela ciò che egli non comprende o non vuol comprendere; rispondendo con serena indifferenza alle sue smanie di devozione: « Sapete che cosa siete? Siete una fantasia ammalata! In ogni incidente della vita voi ci pescate una scena drammatica, un finale d'atto. Invece, il vero, per solito, scorre liscio, insignificante; e voi quindi esagerate i fatti, e poi ve ne appassionate in proporzione alla vostra esagerazione. Ce ne sono tanti, come voi! Adesso il tema del vostro dramma è questo: io tentai di sedurre la moglie del mio migliore amico: fui respinto e punito: dunque debbo provare rimorso, dispetto e amore: bel contrasto di affetti! Cosa si potrebbe fare? Un piccolo eroismo! Salvo la donna! Così pel rimorso mi riabilito, pel dispetto mi vendico, per l'amore mi rendo interessante! — Niente affatto, scendete nel vero, ed ecco come stanno le cose: voi faceste una sciocchezza, io vi diedi una lezione: affare finito. Solamente non v'immischiate dei fatti miei... e seguitate a vivere ».

Anna, di *Cause ed effetti*, appena uscita dall'educatorio, senz'altra esperienza dell'amore che quella delle birichinerie fanciullesche che essa soleva fare col suo giovane cugino, non sospettante neppure che la passione possa avere altre manifestazioni; piena di entusiasmo per un ideale ancora indeterminato di vita attiva, di azioni buone e coraggiose; esuberante di forze morali, che chiedono il loro soddisfacimento: è gettata tra le braccia di tale che ha già còlto per suo conto ogni frutto dalla gioventù, di un marito che adopera verso di lei le forme corrette del gentiluomo, ma non se ne cura più oltre, cercando altrove le sue commozioni, in donne che hanno letto come lui a fondo il libro della vita, o nelle agitazioni della politica e degli affari. Quale il marito, tale la società da cui ella è circondata: suo padre, suo cognato, le sue zie, i suoi parenti ed amici: tutti frivoli, tutti leggieri e sarcastici, che non s'accorgono del male che recano a quell'anima vergine e delicata coi discorsi che le fanno ascoltare, con gli spettacoli di vita a cui la traggono. Anna si sfoga con la sola persona che le si mostra buona: « Capirai se è fatta per me questa vita! far toletta ed andare in carrozza, far toletta e andar a far visite o riceverne; far toletta ed andar a teatro, oppure ad una festa da ballo; una fatica improba di tutto il giorno, per stare sempre in ozio! per sentire o vedere delle cose che non mi piacciono! — Un uomo può fare lo scienziato, il deputato, il soldato; i teatri, le feste, le visite sono un diversivo, una distrazione per lui. Per noi, il diversivo diventa l'unica faccenda, diventa lo scopo! Ma volete capirla che anche a noi donne ci freme nei nervi, nel sangue, della forza, dell'attività, che ha bisogno di fare qualche cosa di meglio di una *polka*, o d'un pettegolezzo?... ». Senonchè, quando un'amante di suo marito, una sventurata che è stata, come lei, negletta finchè è caduta in colpa e della colpa viene fieramente punita, cerca di sollevarsi dalla rovina e provvedere alla sua bambina

sposando il padre di Anna; questa manifesta un'energia insospettata, insorge ed impedisce il matrimonio. L'onore di suo padre non si tocca: aiuterà la sventurata, alla quale offre di prendere presso di sè la bambina. Tra le sozzure, che da ogni parte la minacciano, nella ribellione che provocano in lei innocente le infedeltà del marito e insieme i sospetti di costui e di altri circa la sua fedeltà, Anna sembra per un momento risoluta a romperla apertamente col mondo, e a cercare la felicità nella libertà; ma una trasformazione si compie, la speranza, il coraggio le rinascono, quando apprende che sta per diventar madre. Lo scopo della vita è ritrovato: ormai può essere paziente e perdonare. Vivrà di opere e di affetti. Niente di più straziante dello spettacolo della giovane donna angosciata e trepidante accanto alla culla della figliuoletta, che nata malaticcia da un padre già avvizzito, da una madre ancora fanciulla, e tra agitazioni e dolori, dopo pochi mesi di vita stentata muore.

Questi caratteri sono senza dubbio (come fu detto di taluni personaggi di Federico Schiller) « imperativi categorici incarnati ». Ma non bisogna condannare senz'altro tutti i caratteri logicamente e rigidamente morali, dichiarandoli fredde astrazioni. Non c'è ragione perchè le creature del dovere, le espressioni della mentalità morale, debbano riuscire, di necessità, fredde astrazioni: non sono tali quando le riscalda l'anima dell'artista, che crede in quella virtù, vibra a quelle idee e a quelle azioni, le vagheggia e vi si compiace. E il Ferrari ritrae i nobili caratteri che abbiamo descritti, nella loro genesi, nel loro reagire alle esperienze sociali, e anche nelle oscillazioni o accenni di traviamento. Si sente che egli ha amato quelle sue creature e ha dato loro il meglio del suo cuore e del suo entusiasmo. Così anche egli getta sguardi sagaci, non dirò sugli abissi della malvagità, perchè questi abissi non esistono pel buon Ferrari, ma sugli effetti di alcune situazioni irregolari e sulle deviazioni

di alcune vite. Nel *Suicidio* sono le due ragazze, Clotilde e Marcella, l'una figliuola di un suicida già processato e condannato per abuso di fiducia, l'altra di una donna che ha tradito il marito, il quale l'ha abbandonata. Che cosa volete che sentano e pensino quelle disgraziate, allevate in ambienti domestici malsani, precocemente esperte dei vizî e delle frodi degli uomini, e di uomini che sono appunto i loro genitori, senza energia di propositi che non siano disperati, tirate come da una fatalità, l'una dall'esempio della madre svergognata, l'altra da quello del padre suicida, che sembra additarle nel suicidio la soluzione? Clotilde è amata ed ama un giovane, il quale per isposarla è pronto a rinunziare a un lascito che lo fa ricco, e ad affrontare una vita di privazioni e lavoro. Ma Clotilde rifiuta: non vuole imporre altrui la povertà, non la vuole per sè. I consigli dei migliori non hanno potere sulle due ragazze, ma bene si consigliano tra loro, sentendo e pensando entrambe allo stesso modo, accomunate dalla sventura: «Suo padre — esclama Clotilde — abbandonò la casa senza pensare a sua figlia. Nostro padre si uccise senza pensare a noi! E siamo cresciute in mezzo, non a due famiglie, ma a due disastri, a due rovine! Qual è il mistero di queste due rovine? Chi lo sa! Certo una colpa; ma di chi? Chi lo sa! Forse di tutti, forse di due; forse di uno solo? Chi lo sa!». — E un giorno lasciano le loro case, e partono aggregandosi a una compagnia teatrale. Le ritroviamo poco dopo, fallito il disegno di darsi al teatro, a Nizza, dove tentano la vita delle fioraie, nella società degli oziosi che si raccoglie colà in cerca di svaghi. Ma le due ragazze, dall'animo esacerbato e dalla fantasia esaltata, hanno fierezze di vergini e ribrezzi istintivi per le turpitudini. Il loro cuore è più savio del loro cervello: il cervello insegna a Clotilde che la sola via che le si apre dinanzi è quella dell'avventuriera: passare di ebbrezza in ebbrezza, di follia in follia, e un giorno gettarsi

nel fiume o avvelenarsi. Ma il cuore le dà un senso di smarrimento al primo contatto della gente cupida, dei discorsi liberi, dei desiderî rapaci: la spinge alla rivolta e a schiaffeggiare in pubblico, suscitando uno scandalo, il primo impertinente che, facendole proposte allegre, mostra appunto di considerarla come un'avventuriera. — Altro carattere fortemente concepito è quello del conte Sirchi, nel dramma *Il duello*. Sirchi è una vita sbagliata, sin dal suo inizio: in un momento di generosità o d'ambizione giovanile, entra in una cospirazione liberale; ma, scoperto e imprigionato, tra le minacce e il risvegliarsi dei sentimenti inculcatigli nel collegio di preti nel quale è stato allevato, s'induce a salvarsi, confessando la cospirazione e facendo rivelazioni sugli altri cospiratori. Appena fuori del carcere, al respirare di nuovo le aure della vita libera, sente il suo obbrobrio, avverte l'ostilità ben meritata che lo circonda, e si tira un colpo di pistola, che lo tiene fra vita e morte per un pezzo. Guarito, abbandona scrupoli e pudori: ha ormai preso il suo partito: si vendica di chi lo disprezza, si vende al governo borbonico per rintracciarne e perseguitarne i nemici sempre che siano anche i suoi personali, si butta a franco sostenitore del legittimismo dopo che quel governo è caduto per opera della rivoluzione. Sirchi vive per vivere, tra dissolutezze che non lo soddisfano, facendo il male come si segue una professione che si è accettata, ma non proprio prescelta; tutto troncando con l'audacia, pronto a porre allo sbaraglio la sua vita che per lui stesso non val nulla; con quel coraggio che non è coraggio, ma indifferenza di uomo che non ha nulla da perdere. Pure, Sirchi non è tutto corrotto. Egli ha offeso gravemente la moglie, donna di alto animo, che si è separata da lui; ma per questa donna, che lo conosce e lo giudica severamente, per questa donna alla quale continua a far del male, egli non sa provare altro che stima: « No, io non voglio nè intimidirvi nè giustificarmi » — esce a dire in un colloquio

che ha con lei: — « per voi, vorrei poter fare una cosa sola: riedificare il mio passato per renderlo degno, se non del vostro affetto, almeno della vostra stima. Questo non è più tra i possibili; ci vuol pazienza!... ». Ne ha stima; ma, come non si è lasciato dominare e ridurre al bene da lei, negli anni del loro affetto, così consigli e preghiere di lei non lo smovono dal proposito di perseguitare l'uomo onesto, che egli si è trovato di fronte più volte come avversario, e che già una volta ha spinto in un baratro. E ora lo provoca di nuovo, e, non accettata la sua provocazione, tenta di disonorarlo: e si risolve, tanto per fare qualcosa, a cercar di uccidere, se gli riesce, in duello, il fidanzato della figliuola di quel suo perseguitato. Anche questa volta l'intervento della moglie, i rimproveri, le minacce, le preghiere, non lo scuotono: cioè, sembra che non lo scuotano, ma pur debbono in qualche modo averlo scosso e turbato, perchè quando, subito dopo, egli s'incontra con la inconscia giovinetta della quale sta per distruggere la felicità, e la vede sospettosa e trepidante come di un male che le si minaccia e che non sa precisamente quale sia, e quella lo fissa negli occhi, quasi presentendo il nemico, e domanda: « Scusi, chi è lei? ». — « È il conte Sirchi », — risponde la contessa, scansando le spiegazioni. — « Ci conosce? Perchè ci guarda così? *(alla contessa)*. Perchè mi guarda così? ». — Sirchi: « La vedevo angustiata... un sentimento assai naturale... ». — Emilia: « Ella sa qualche cosa... mi dica quello che sa! ». — Sirchi: « So che da parte mia almeno... ella non ha nulla da temere ». — Il vecchio peccatore, che non è capace di conversione, è capace di uno slancio subitaneo; e si lascia ammazzare, terminando la sua vita sbagliata con un'azione generosa.

Sono codesti alcuni dei caratteri e delle situazioni che il Ferrari ha concepito e cercato di ritrarre: sono, come a noi sembra, le sue migliori ispirazioni, alle quali poche altre si possono aggiungere, che stiano loro degnamente accanto.

Ma, nonostante queste parti belle, i drammi del Ferrari non contentano; non hanno compostezza di linee, non danno quell'impressione di serenità e semplicità artistica, che è delle opere eccellenti. Che cosa li guasta? Che cosa manca all'arte del Ferrari? Non mostreremo i difetti di essa prendendo in esame opere deboli ed errate, come *Gli uomini seri*, *La donna e lo scettico*, *Prosa*, o quelle degli ultimi anni dell'autore, e neppure le due commediole di costumi popolari; benchè queste ultime siano state spesso proclamate «gioielli del teatro italiano», e tali saranno per le «serate bianche» e per le recite di dilettanti, ma, in verità, sono alquanto manierate, di una falsa vita popolare, assai simili ai racconti dei libri di lettura per le classi elementari. Ma mostreremo i difetti nei drammi stessi, che testè abbiamo ricordati per elogiare la concezione di alcuni caratteri e l'esecuzione di alcune scene. Il Ferrari, quando s'incontra in un'idea artistica, non trae da essa, fecondando i germi che contiene, tutto l'organismo dell'opera sua; ma strafà, la complica con altre situazioni, vi mescola la critica di costumi e di mali sociali, che non bene vi si collega; vi mette accanto, sopra, sotto, una serie di contrasti voluti; crede di allietare l'opera con l'introduzione di caratteri brillanti o comici. Egli è stato lodato come espertissimo di tutte le furberie teatrali; ma siffatta sapienza ci sembra simile a quella della furberia nella vita che, quando è troppa, quando appunto è furberia e non ragionevole accorgimento, invece di dare vittorie procura sconfitte, o piccole vittorie parziali e sconfitta conclusiva. Nelle *Due dame* l'essenza del dramma è nella situazione, che abbiamo esposta: se il Ferrari ne avesse lumeggiato gli antecedenti per giungere alla tempesta di affetti dell'eroina, divisa tra la soluzione che fu la salvezza della sua vita e quella, affatto opposta, che ella deve volere per suo figlio, dando ragione all'esperienza sociale severa verso lei stessa, il dramma sarebbe stato perfetto. Ma l'autore

ha voluto porre come parallelo e contrasto di fronte alla vita austera di Rosalia (la donna che ha nel suo passato una macchia) quella leggera della cognata Gilberta, la donna senza macchia e pur così scarsa di senso morale, di serietà, di pudore: donde il titolo le *Due dame*. Nè basta: il parallelo e l'antitesi debbono continuare tra le rispettive figliuole: l'una tutta ingenuità, l'altra capricciosa e viziata. Nè basta ancora: deve essere messo in iscena un gentiluomo all'antica che, persuaso com'è del carattere indelebile della nobiltà genuina, la quale è insieme virtù, nei suoi rapporti con le due dame e con le loro figliuole dà continuamente di naso nell'equivoco. E Rosalia non deve essere soltanto una donna che ha preso sul serio la propria redenzione; ma, moglie, deve essere stata tentata dalla passione, e averla soffocata e idealizzato il suo amore; e di tutto ciò deve fare la confessione a colui che ella ha amato in segreto per lunghi anni, proprio nel momento in cui si apparecchia a presentarsi, forte delle lotte durate, agli occhi di suo figlio. Per paura di foggiare un personaggio artificioso, troppo rigido e morale, l'autore cade qui nell'artificio: *in vitium ducit culpae fuga*. Nel *Ridicolo* la satira della maldicenza sociale è sforzatamente congiunta con le vicende di una donna onesta ingiustamente sospettata. Se non ci fossero state le chiacchiere e i motti di spirito, se quella donna non avesse avuto nei suoi precedenti la vita del teatro, la tragedia domestica sarebbe egualmente scoppiata: posto che nel dramma, nientemeno, i servitori di casa sorprendono un uomo che esce di notte dagli appartamenti della loro padrona. In *Cause ed effetti* Anna ha il suo parallelo e contrasto in Eulalia, Ermanno in Arturo; e se la morte della bambina, frutto di nozze malaugurate, dà al dramma un aspetto triste e malinconico — quasi di precorrimento dei celebri *Spettri* ibseniani, — l'ultimo atto nel quale si assiste alla morte di Eulalia, ed Anna sospettata ingiustamente dal marito è da costui sorpresa insieme col suo presunto

amante intenta a un'opera di carità presso colei che il marito ha rovinata e presso la derelitta figliuoletta, nata dagli amori adulteri di lui con Eulalia, — è appiccicato e retorico. « Ma (gridava il Ferrari ai suoi critici) io dovevo pur compiere la storia del marito! ». E perchè? e che importa a noi di sapere la fine della storia di quel degno signore? « Ma io dovevo tirare fino in fondo il parallelo tra Anna e Eulalia, tra le quali è diviso il protagonismo! ». E perchè? accade forse che noi camminiamo nella vita, accompagnati a ogni passo dalle nostre antitesi? — Nel *Suicidio* si ha un suicida che, viceversa, per le combinazioni più stravaganti, non muore, fugge all'estero, e ricompare dopo venti anni con finto nome, a contemplare gli effetti della sua insana risoluzione: la moglie impazzita, il figlio meditante il suicidio, la figliuola che si abbandona alla vita libera; e, a ogni punto, sono discussioni sul suicidio e sul modo d'infrenarlo; e tutto termina con la felicità di tutti, fino della moglie che, pazza da venti anni, a un tratto, oh miracolo! rinsavisce e riabbraccia il marito. — Nel *Duello* non si arriva a comprendere quale connessione vi sia tra i dibattiti sul duello e la vita del conte Sirchi, il quale fa, è vero, duelli, ma è ben altro che un semplice rappresentante di questo istituto sociale. E, accanto alla figura del Sirchi, che abbiamo visto come sia vigorosamente concepita, vi ha quella, incomprensibile, del suo avversario, un duca che si occupa di propaganda contro il duello, rifiuta sfide, le accetta, si lascia condannare per assassino, può giustificarsi e non si giustifica per ragioni di delicatezza (come se, per qualsiasi delicatezza, fosse lecito, a uomo sennato, lasciarsi credere, nientemeno, assassino!), toglie le carte di un morto e va in giro con un falso nome; e, quando tutto lo consiglia a tenersi tranquillo e a conservare la maschera che lo cela, si risolve a portarsi candidato alla deputazione, suscitando, com'era da prevedere, una sequela di scandali intorno al suo nome e alla sua persona. — Non

c'è alcuna delle situazioni e dei motivi da noi accennati che, presa da sola, non possa diventare materia di un'opera d'arte: la mania del ridicoleggiare, la duellomania, la suicidomania, i pregiudizi aristocratici, i matrimoni convenzionali, la generosità di una donna che adotta la figliuola adulterina di suo marito, o il nobile cuore di un'altra donna che si fa proteggitrice dell'uomo che suo marito ha perfidamente rovinato; e così via. Ma ciò che non si può accettare è il loro miscuglio, la loro unione sforzata. Innanzi a questa, il lettore si ribella, e accusa l'opera d'inverisimiglianza. Niente è inverisimile nella vita, e perciò neppure nell'arte: ma quel biasimo, che parrebbe ingiusto, si traduce nel biasimo giustissimo della mancanza di coerenza estetica. Rosalia riesce con un sol colpo, facendo assistere celatamente il suo oppositore al colloquio che essa ha preparato con Emma, a salvare suo figlio da un matrimonio pernicioso e a concluderne uno ottimo per sua figlia. Ma, nell'arte, la fanciulla poteva restare nubile un altro po' di tempo, per impedire che la scena, così ardita, della madre che si confessa innanzi al figlio e alla sua amante, prendesse sembianza di espediente da teatro. Anna poteva restare sotto lo strazio della morte della sua bambina: era necessario che fulminasse ancora, dall'alto della sua virtù trionfatrice, il marito col farsi cogliere in flagrante colpa d'innocenza e in un atto pomposo di generosità, tanto da riconciliarsi con lui? — In altri termini, una situazione ha la sua logica interna: non è lecito violarla, per introdurvi tutto ciò che l'autore crede opportuno per giustificare il titolo sociologico che gli è piaciuto dare al suo dramma o per premiare, a edificazione del pubblico, dei loro lunghi e virtuosi affanni i suoi eroi ed eroine. È comune giudizio che Paolo Ferrari fu guastato dalla sua passione per le tesi: ma meglio si direbbe che molto spesso non riuscì a svolgere artisticamente le sue tesi, o, avendole svolte, non si contentò dell'opera compiuta e volle arricchirla con elementi estranei, per raggiungere i

quattro e i cinque atti di prammatica e far entrare in giuoco tutte le parti che offre una compagnia teatrale (la prima donna, la seconda donna, l'ingenua, il brillante, il padre nobile, l'amoroso, e via). Nelle *Due dame* la tesi è perfettamente incarnata in una situazione artistica; o meglio, c'è una situazione artistica, che suggerisce una tesi; ma, oltre quella situazione, c'è il troppo e il vano. Nel *Duello* e nel *Ridicolo* sono caratteri ottimamente studiati: ma la tesi vagola per tutto il dramma, non isvolta, non assorbita, non trasformata in rappresentazioni concrete, e guasta l'insieme. La colpa è qui della tesi? A me pare che sia del Ferrari.

La costruzione faticosa dei drammi del Ferrari, le loro sproporzioni, le intrusioni, le esuberanze, hanno dato luogo al giudizio comune, che le cose migliori del suo teatro siano le commedie storiche, il *Goldoni* e il *Parini*. Ripetiamo la riserva che i suoi drammi storici non differiscono sostanzialmente, nell'ispirazione, dagli altri: osserviamo che i drammi a tesi contengono spesso tentativi artistici di gran lunga più robusti che non siano quelli dei drammi detti storici; ma, dopo ciò, riconosciamo pure che il *Goldoni*, considerato nell'insieme, è veramente la più spontanea e semplice commedia del Ferrari, e che il giudizio comune è nel vero. In essa il Ferrari ha quasi rivissuto il teatro goldoniano; aiutato dal gran comento che lo scrittore veneziano fece delle sue opere nelle *Memorie*, egli ha rappresentato la vita del Goldoni con lo stile medesimo del teatro goldoniano: il suo è un Goldoni che, invece di scrivere le « memorie », scrive la « commedia » di sè medesimo. Onde pettegolezzi di comici, insidie di nemici, protezione bonaria di nobiluomini, e la moglie saggia, e Marzio il maldicente, e l'adulatore, e lo spagnuolo innamorato, e la bottega del caffè, e il palcoscenico del teatro Sant'Angelo, e travestimenti in maschera per sorprendere e confondere i nemici, tutto ciò che può, da un certo punto di vista, sembrare convenzionale e trito, qui è vivo

e ben intonato; perchè è il mondo veneziano del Settecento, visto attraverso la visione del contemporaneo Goldoni, nel modo come questi lo semplificò e presentò nella sua arte. Da ciò nasce anche l'affermazione, più volte ripetuta, che il Ferrari ha trovato la sua commedia bella e fatta nell'autobiografia, nel *Teatro comico* e negli altri drammi del Goldoni: affermazione che ha del vero, ma assai più del falso, giacchè è evidente che, per trovare quella commedia nell'opera goldoniana, il Ferrari ha dovuto sapervela trovare, e cioè, farla lui. Il *Parini* è inferiore al *Goldoni*; è già artificioso e stentato; e il solo personaggio di esso che sia rimasto proverbiale, il marchese Colombi (che il Ferrari, com'è noto, ripete, più o meno variandolo, in altre sue commedie) è di una comicità assai povera: caricatura di chi parla spropositando per ignoranza di molte cose, e specialmente del valore dei vocaboli, vecchia sebbene sempre fortunata « macchietta » teatrale.

1904.

XIX

ACHILLE TORELLI.

Paolo Ferrari mostra a molti segni di essersi andato formando fra il 1840 e il 1860, nel periodo più intenso del risorgimento italiano, quando gli scrittori sentivano la loro missione politica e civile e negli animi più alti, che conducevano quel movimento, agli scopi propriamente politici si congiungeva il proposito di rafforzare il carattere nazionale e diffondere la cultura e lo spirito del dovere e del sacrificio. Achille Torelli, di venti anni più giovane di lui, è già assai più moderno, più vicino a noi. In molti drammi del Torelli si trovano, di certo, ancora accenni alle vicende della rivoluzione italiana: i suoi personaggi sono sovente gentiluomini che hanno combattuto a Palestro o a San Martino, e più spesso a Custoza; ma appunto si tratta di accenni, di piccoli particolari, che restano incidentali ed estrinseci, dovuti ai ricordi personali dello scrittore, il quale frequentava in Napoli la società aristocratica, quando nei salotti di questa il colonnello Spinola arrolò, nel 1866, pel suo reggimento di Guide un manipolo di volontarî, che combattè onorevolmente a Custoza. La missione politica e civile non domina più nel Torelli; la sua psicologia è più varia e più rara di quella, assai semplice, del Ferrari: i nervi cominciano a prevalere sui muscoli. Anche la concezione morale ha, nei due scrittori,

colorito diverso: il Ferrari predilige ciò che è forte e sano, il Torelli ciò che è elegante e squisito. Del resto, il Torelli ha enunciato egli stesso più volte la sua teoria: « Che cosa è la morale, professore? », domanda una signora in una delle sue commedie. « Ecco... (risponde l'interrogato). Io amo me, e sono morale; amo la mia famiglia più di me, e sono più morale; amo la patria più della famiglia; l'umanità più della patria... In conclusione, la morale è l'amore, che, fra due cose amabili, sente la più alta e la preferisce... ». « E il dovere? ». « Il dovere?... È il carabiniere della morale ». — Il Ferrari dava tutte le sue simpatie al carabiniere: il Torelli trasporta il centro della morale in ciò che è amabile, eletto, nobile, delicato. Diversità di temperamenti, che talvolta si riflette anche nei filosofi, o meglio, in ciò che nei filosofi non è strettamente filosofico, determinando nelle loro dottrine diversità, per le quali ad altri potrebbe piacere di dire, per esempio, che il Ferrari è un inconsapevole kantiano, e Achille Torelli un non meno inconsapevole seguace di Shaftesbury o di Hutcheson.

La commedia *I mariti*, composta nel 1867, illustra la massima che il buon marito fa la buona moglie. Fabio, un borghese, un avvocato, sposato a contraggenio da Emma, figliuola del duca di Herrera, che era incapricciata di un brillante ufficialetto rompicollo, conquista l'affetto della moglie non già col colpirne l'immaginazione per mezzo di qualche pomposo atto di eroismo, e neppure perchè la moglie a un tratto si converta per la via del raziocinio (via di solito preclusa alle donne), ma col tatto del gentiluomo, che sa non essere importuno, che non suscita contrasti violenti, che non si affanna a far valere i suoi meriti o a mettere in mostra i vizî dei rivali, che è attento fino allo scrupolo nel mantenere ciò che ha promesso, sia pure un'inezia, sia pure che questa debba costargli troppo caro; che è sempre cortese e condiscendente, e appena lascia intravedere la fermezza

del suo carattere, il limite che egli ha nella condiscendenza e che non si oltrepassa: tanto quanto basti perchè l'amabilità sua appaia amabilità di uomo forte, e non di fatuo e svenevole corteggiatore. Una sola volta ha una parola, cioè neppure una parola, ma una intonazione e uno sguardo di rimprovero. « Sono una donna leggera » (scappa a dire Emma, per isfuggire alla logica del marito, in un battibecco da lei iniziato e nel quale essa si accorge che sta per avere la peggio): « sono una donna leggera, e non posso tenervi dietro nella vostra filosofia... ». — « Oh, non vi conoscete! Apparente leggerezza la vostra! Se fossi stato certo della realtà della vostra leggerezza, non vi avrei fatto l'onore di darvi il mio nome! », — ribatte Fabio, guardandola severamente. Ed Emma che ha, a queste parole, un movimento di ribellione, lo tronca subito, soggiogata dallo sguardo del marito e costretta a mormorare tra sè: « È curioso che m'incute rispetto costui! »; mentre l'altro è tornato immediatamente al tono gentile e condiscendente. Dietro la coppia di questi due giovani, è un'altra coppia, di due vecchi, il duca e la duchessa di Herrera, i genitori di Emma, che rappresentano la serietà e la compitezza coniugale del buon vecchio tempo, e, come antitesi, ecco varî casi, in cui il marito cattivo fa la moglie infelice o disonesta: Alfredo e Sofia, Teodoro e Giulia, il barone d'Isola e Rita, il signor Gioiosi ed Amalia; il marito dissoluto, il matto geloso, il farabutto, il vecchio e debole, che spingono le loro mogli al dolore, alla disperazione, all'orlo della colpa, o giù, nell'inferno del vizio: una lunga serie di rovine morali, economiche, fisiologiche. Non manca neppure il buon marito in aspettativa: Enrico di Roverbella, un Fabio in condizione difficile, perchè la donna che egli ama, è stata data in moglie a un altro, vizioso e morente dei suoi vizî. È questa veramente la « Parabola dei mariti »; ma svolta con brio, con spirito, con grazia, con leggerezza di tocco: lezione fatta da un uomo di

mondo, da un artista che indovina l'intonazione giusta, e non calca la mano sulle sue delicate figurine, che ci passano innanzi mostrandoci le lotte e le vicende della loro vita coniugale, tipiche eppure perfettamente individuate, ciascuna con la sua anima, la sua fisonomia, il suo linguaggio. Conservando questa intonazione, l'autore riesce a far accettare anche la scena della moglie tradita e calpestata nel suo decoro che, prossima ad abbandonarsi all'uomo che un tempo l'amava, è richiamata al dovere dall'immagine di sua figlia; o il finale della commedia in cui Emma, tra rossore e gioia, mormora in un un orecchio a Fabio, a Fabio che ormai l'ha conquistata, la notizia che essa è prossima a divenir madre: premio della loro virtù, coronamento della loro felicità. Come potevano mancare quei due motivi in una completa « parabola » dei mariti?

L'amore, l'amore vero, è la soluzione che regna nell'arte del Torelli. Nella commedia *La moglie*, Maria si vale della stravagante passione che la cognata Malvina, piena la mente di cattiva letteratura, ha concepita verso suo marito, per tentare d'infrenarla e fermarla sulla via rovinosa per la quale trascina il fratello e la famiglia tutta: straziata dalla gelosia, è pronta a valersi dello spettacolo degli amori di suo marito con un'altra donna per calmare e salvare suo fratello, che sospetta della moglie: e, col dolor suo facendo il bene degli altri, perdona al marito colpevole e pentito. È amore vero quello di Rio (in *Triste realtà!*), che, morendo giovanissimo, sa prevedere che la moglie che gli sopravvive potrà un giorno sentire il bisogno di un nuovo affetto; e lascia ad un amico un foglio, che ei le consegnerà quando quel giorno sarà venuto e la donna volgerà l'animo trepidante a nuove nozze: voce di consenso e di conforto dall'oltretomba, pensiero delicato per isgombrare dall'animo di lei ogni cruccio di rimorso: « Tu hai una fede: ebbene ti parlerò col linguaggio della tua fede: — Se il dolore fosse eterno, Dio sarebbe

ingiusto; e la forza riparatrice del dolore, vale a dire l'oblio, è la più divina emanazione della Provvidenza. Sii felice! ». Nella trilogia *Donne antichè e donne moderne*, la prima parte ci mette innanzi un episodio di vita medievale: una donna, maritata per compromessi politici, e vivente in amori adulteri; la figliuola che, credendo di avere rivale la madre, sposa anche lei un giovane che non ama, e presto si ribella, correndo con animo risoluto dall'unione legittima a quella che era stata scelta dal cuore. Ma la vecchia e rigida castellana Ulrica, alla quale viene svelata la colpa della nipote e l'affetto già colpevole della giovinetta sposa, maledice entrambe, vergogne della sua casa. L'autore, nell'intermezzo, si manifesta avverso all'aspra morale « dell'iraconda castellana Ulrica », e si volge al mondo moderno ammonendolo:

Quando della discordia,
in altra età, più divampò la face,
il gran cantor di Laura
andò gridando: « Pace! pace! pace! ».
Ed io, breve, miserrima
eco d'amore, a l'alme ottenebrate
lascio, sereno augurio,
la mia parola: — Amate! amate! amate! —

E la terza parte della trilogia: *Donne moderne*, introduce in quella società aristocratica, che già era stata materia dei *Mariti*, presentandoci amori di giovinotti del bel mondo per signore maritate, e di fanciulle per giovinotti così diversamente affaccendati, finchè tutto si risolve in matrimonî, sotto auspicî più o meno buoni. Una delle malmaritate comenta: « Ed eccoci in tre... Io, che non trovo nessuno da poter amare, Mercede che trova male, e Orsola, unico esempio, che trova bene... Ma consoliamoci: la donna ama ancora: il mondo non finisce per ora! ».

Questi drammi non raggiungono la spontaneità e l'armonia artistica dei *Mariti*: nella *Moglie* e in *Triste realtà!*

l'elemento passionale, così prepotente, fa sembrare alquanto fastidiose le tesi ed antitesi, che nella prima commedia si opponevano e legavano così amabilmente, fondendosi nella leggiadria dell'insieme. Pure *Triste realtà!* ha parti assai belle, e non pel solo suo concetto etico destò l'ammirazione di Alessandro Manzoni, il quale salutò il Torelli «già speranza ed ora gloria del teatro italiano». Le *Donne moderne* hanno scene che sono degni paralipomeni dei *Mariti*, scritte nello stesso stile, con la stessa leggerezza di tocco. Ecco due ragazze, già compagne di collegio, che, dopo un po' dal loro ingresso in società, si scambiano le loro confidenze:

MERCEDE. — *(seguitando un discorso incominciato).* Oh, come è bello il mondo fuori di collegio!

ORSOLA. — E ti ricordi, ti ricordi che sciocche eravamo in collegio? Quand'io ti feci la mia dichiarazione d'amore...

MERCEDE. — E credevamo che quello fosse l'amore! È un'altra cosa, sai! proprio un'altra cosa!

ORSOLA. — Eh, lo so!

MERCEDE. — Anche tu?!

ORSOLA. — Non so chi amo, come amo, perchè amo, ma amo! È una cosa nelle nuvole; ma c'è! c'è! Non so com'è fatto, chi è, come si chiama, come ha i capelli, il naso, ma lo veggo, l'ho dinanzi! lo dipingerei! l'amo! Ha due baffi scuri... aveva anche il pizzo; ma poi l'ho trovato volgare e gliel'ho levato. Carnagione fra il fosco e il chiaro, tra il pallido e il bruno... un occhio!... Ah, come penetra quell'occhio assassino!... Non l'ho ancora incontrato: ma appena l'incontro, l'amo! l'amo come una matta per tutta la vita!

MERCEDE. — Ma tu mi rubi il mio?

ORSOLA. — Come?

MERCEDE. — È il ritratto del mio!

ORSOLA. — Bruno?

MERCEDE. — Bruno!

ORSOLA. — Coi baffi?

MERCEDE. — Coi baffi!
ORSOLA. — Con l'occhio che penetra?
MERCEDE. — Che passa da parte a parte!
ORSOLA. — E che fa il tuo?
MERCEDE. — È militare.....
ORSOLA. — Anche?!
MERCEDE. — Bersagliere.
ORSOLA. — Bersagliere? Va franca! il mio è di cavalleria.
MERCEDE. — Dunque, l'hai già incontrato?
ORSOLA. — No, ma, giacchè doveva farmelo, me lo sono fabbricato tutto di gusto mio.

E riéccole, dopo che hanno raccolto una ben triste esperienza: gl'innamorati del loro cuore sono tutti distratti ed affaccendati intorno alle signore maritate, le quali fanno all'amore con più ardore delle ragazze, mentre sembrerebbe che, essendosi maritate, avessero dovuto finirla:

MERCEDE. — Ti s'irritano i nervi anche a te?
ORSOLA. — Eh sì...
MERCEDE. — È una cosa infame!
ORSOLA. — Ladre!
MERCEDE. — Oh, se m'ingannassi!
ORSOLA. — Sì, può darsi ancora che...
MERCEDE. — Quanto darei!
ORSOLA. — Ma, in fondo, una persona che non ci ha detto ancora nulla...
MERCEDE. — Ma non importa! credi! non importa!
ORSOLA. — Eh, lo so!
MERCEDE. — Si prova qualche cosa...
ORSOLA. — . . . che non si definisce...
MERCEDE. — Terribile...
ORSOLA. — Prepotente...
MERCEDE. — Pare che lui si aspettasse e non altri...
ORSOLA. — E una mano di ferro ti forza: devi! devi innamorartene!
MERCEDE. — Non si resiste...

ORSOLA. — Entra una smania...
MERCEDE. — Si rimpiange il passato...
ORSOLA. — Quando s'era tanto felici!...
MERCEDE. — Tanto contente!... Ah, Orsola mia, Orsola mia!
ORSOLA. — Ah, Mercede mia! Mercede mia! — *(Si abbracciano e singhiozzano).*

Sono scene tenui, ma graziose, fresche, bene intonate, trattate con eleganza. – Ma con la *Moglie* e con *Triste realtà!* il Torelli, senza cangiare fondamentalmente il suo modo di sentire, andava cercando la forma per esprimere quelle lotte nascoste, rappresentare quelle anime fini e delicate, che erano la sua più profonda aspirazione artistica. Dal tono grazioso egli saliva al commovente, al tragico, al doloroso, alle lagrime delle cose. L'ebbrezza che cagionò in lui la straordinaria fortuna dei *Mariti*, e, d'altra parte, l'impazienza del pubblico che richiedeva quotidianamente capilavori, e la ferocia dei critici che non gli dettero quartiere ai primi falli, lo turbarono nel periodo travaglioso del rinnovamento. E, se si lasciò turbare, e se si smarrì, gran parte del torto, certamente, fu sua. Egli stesso ha descritto e analizzato quei momenti di angoscia, facendo dire amaramente a uno dei suoi personaggi, artista mancato: « Pei giovani, nessuna condizione più difficile che di trovarsi al domani di un grande successo; il pericolo contro il quale vanno certo ad urtare, è la donna. La donna si stima premio d'ogni bella cosa; ma, terribile vampiro, volendo premiare il tuo ingegno, lo sugge. In quanto agli uomini, non sono meno serpi anche loro; vanno a scovare un altro uomo, umile, nascosto, che non pensava neppur di essere qualche cosa, e alla prima rivelazione del suo ingegno, lo esaltano, lo divinizzano... E quel povero essere, stordito, spaventato del suo successo geniale, non crede a sè stesso. Ma appena è lì sul piedistallo, muta di faccia la scena; la gente si pente di avercelo messo; e lì comincia una lotta accanita, feroce: — Discendi! — E no, mi ci avete messo, e

ci voglio restare! — No, giù di lì! — No! Sì! No! — Non riescono a tirarlo giù, e in tal caso gli artisti si chiamano Francesco Michetti; riescono, e si chiamano (*indicando se stesso*) Bruto Neri ». E riconosce così che il torto è di chi non sa trovare nel suo animo stesso la legge a cui soltanto deve obbedire e che è la sua vera forza. Dopo una serie d'insuccessi, il Torelli andò diradando la sua produzione teatrale, e si volse ad altri tentativi e studî: perfino alla filosofia, e perfino alle indagini bibliche, scrivendo un grosso volume di comenti sul *Cantico dei cantici*.

Ma la critica si dimostra assai sciocca cosa quando, all'apparire di un'opera d'arte, procede press'a poco come se il suo autore abbia aperta una fabbrica di oggetti d'uso e promesso di soddisfare per anni e anni le richieste dei clienti col fornire sempre il medesimo « tipo ». Sicchè, trattando a questo modo gli artisti come meccanici e industriali, rifiuta sgarbatamente ciò che non risponde al primo campione, e a ogni oscillazione e a ogni cangiamento è pronta a dichiarare fallito l'imprenditore, e ritira finanche i primi elogi prodigati, quasi le fossero stati strappati per inganno, da persona che non ne era degna. Non c'è artista, non c'è scrittore che non si esaurisca, prima o poi, presto o tardi: per non esaurirsi, dovrebbe rinascere, con altro animo; e rinasce difatti (e perciò l'arte è immortale), ma ohimè! rinasce, fisicamente, in altri individui. Ed è poi raro che un poeta e uno scrittore, che hanno assolto il loro còmpito, si rassegnino, e non isforzino la loro vena, e non mettano fuori cose mediocri o brutte: pochi sanno invecchiare con rassegnazione. — Se il Torelli avesse chiuso la sua carriera coi *Mariti*, se le sue cose posteriori non avessero valore alcuno, egli non per ciò sarebbe un artista fallito: resterebbe l'autore dei *Mariti*. Senonchè, anche i suoi posteriori drammi, sebbene imperfetti, meritano l'attenzione che non è stata loro concessa. Vi s'incontrano concezioni, sentimenti, abbozzi di caratteri e di situazioni,

«spunti», come si dice in gergo musicale, che non hanno nulla che vedere con la meccanica ripetizione di motivi vecchi; ma sono germi nuovi, che saranno ripresi e svolti.

Si esamini, per esempio, *Scrollina*, o l'*Ultimo convegno*. Scrollina è una modella di pittori, povera, bisbeticamente onesta, innamorata di uno di quegli artisti dei quali divide la miseria; che un altro dovrebbe sposare per averne fatta promessa alla propria madre morente. Quei pittori sono attratti nei vortici delle passioni per donne eleganti, che li seducono, li inebbriano, se ne inebbriano, e non li amano. Scrollina è sempre messa da parte: scrolla le spalle (è il suo gesto consueto, che le ha procurato il nomignolo), e si rassegna, con un riso che ha del pianto e che pure soverchia il pianto, sempre buona, sempre a suo modo innamorata e pronta a sacrificarsi. Nel primo e breve lavoretto drammatico in cui il Torelli tentò il personaggio, ha tratti indovinatissimi. La vediamo entrare nello studio degli artisti: fa freddo: essa è mal coperta: in quella stanza non c'è fuoco. «Oh, figliuola, come batti i denti...», esclama uno dei frequentatori dello studio, un cervello balzano, amico di quei pittori: e si toglie il giubbone, gittandoglielo addosso. «Ma come? dico io», mormora Scrollina, rannicchiandosi, «il Padre Eterno doveva fare il freddo e i poverelli? O che Padre Eterno sei? O fai l'uno o gli altri: o il freddo o i poverelli; ma tutt'e due, no». E si mescola ai loro dialoghi, ed acquista la certezza che, dei due pittori, il fidanzato e l'amato, nessuno dei due l'ama. La sua natura leale e, nella sua bizzarria e volgarità di parole, fiera e dignitosa, prorompe:

O caro te!... Ne ho assai! Figurati se voglio stare di malumore! Mi piace l'allegria, e, se mi esce una lagrima dagli occhi, non scende alla bocca che non trovi le labbra a riso! Tu non ridi e non piangi mai; o che animale sei? Ti dico io una cosa che non ti ha detto ancora nessuno; tu sei un uomo insoffribile. Hai ingegno! sissignore, tutti ne hanno, anch'io, che è tutto dire;

ma, figliolo mio, tu stancheresti Giobbe! Non si sa da che parte prenderti; e il bello è, che non ti contenti tu stesso! Duchesse, principesse, e ti riduci senza un soldo in tasca e senza un'idea nel cervello; e son mesi e mesi che dormi, e quello che fai, sai, non mi piace punto! E quando non piace a me, impensierisciti!, perchè io me ne intendo da che mamma mi portava in grembo! E io, come io, quando verrà il momento che sarai infelice, sarò sempre qui ad aiutarti; ma come una sorella, bada!, non ti credere come una innamorata — Non te lo sognare, non parlare più d'innamorata! Ed ora che t'ho fatta la predica, eccoti la benedizione, e va con Dio! *(dà a Guido la benedizione e si rivolge ad Arturo)*. In quanto a te poi... in quanto a te... tu me la pagherai! Brutto, birbante, cattivo, traditore! Tu vai a studiare il nudo dal vampiro! E il mio, il mio nudo, che cos'è? non è più buono?

Peccato che la commedia, nella quale il Torelli ha cercato di far valere questa felice concezione, sia mal congegnata, con larve di personaggi che cercano invano il loro corpo, la loro determinatezza artistica.

Lo stesso difetto è in *Ultimo convegno*; nel quale si congiungono due drammi: quello di Patrizio, il giovane infermiccio, quasi inebetito, tradito dalla moglie, e che pure ha così sagace penetrazione e un'anima così forte nella debolezza del corpo da essere in ultimo quello che vince — vince col sacrificio, — sulla moglie che gli cade ai piedi, sentendo la superiorità di colui che ha spregiato e calpestato; e l'altro dramma, della vecchia Rachele, una madre popolana, che ha vegliato con selvaggia passione sul suo figliuolo, ormai salito in alto, diventato un gran tecnico, un grande industriale, un valore sociale. Senonchè un don Giovanni da strapazzo, un perditempo senza cuore e senza cervello, insidia l'onore di quest'uomo, col cercar di sedurgli la moglie, e ne nasce un duello, nel quale il figliuolo della vecchia Rachele è ucciso. Rachele l'aveva promesso: sbuca fuori di un cespuglio col balzo di una belva; si pianta innanzi all'uccisore

e l'ammazza, saziandosi con gioia feroce nell'agonia di lui. Questi due drammi si collegano e s'imperniano, in modo alquanto artificiale, nel personaggio del seduttore; e costui e gli altri personaggi secondarî e i dialoghi e gli ambienti e il procedere dell'azione hanno qualcosa di vago e di nebuloso. La vecchia madre declama un po' troppo, ma pure trova talvolta accenti di grande forza. E più ancora ne trova Patrizio, il quale dal suo osservatorio di uomo debole, di essere trascurabile, ha visto le miserie e le viltà umane, ne ha sentito non isdegno ma compassione, simile a quella che prova per la propria inanità, e si risolve a morire, redimendo con la sua morte la moglie colpevole che non ha mai compreso quanto egli tacitamente l'amasse, e l'ha tradito, sicura che egli non se ne sarebbe avveduto o non ne avrebbe provato gran dolore. Ma Patrizio se n'è accorto e ne è stato trafitto. « Non mentire... (le dice già presso a morte). Non negare il motivo, e col motivo non togliermi la ragione, il sollievo che ho di perdonare!... La confessione che tu abbia amato Giunio, non te la domando per me... io so già tutto... Te la domando per te, perchè, confessando, tu possa rialzarti... Voglio che tu, da te stessa, con la tua bocca dica: ho mancato!... Sottomettiti a questa umiliazione di un istante, affinchè poi, per la vita, la ricordanza di questo momento ti conforti... Non per me, per te!... Io so già tutto, e ti ho già perdonata ». Un carattere e una situazione come questa, è degna di un grande artista; e, concepita e tentata trent'anni fa in Italia, non può non destare meraviglia ed essere prova di un ingegno che aveva lampi profondamente originali.

Concezioni poetiche sono anche altre, in alcuni brevi drammi del Torelli, come *L'israelita* — una giovane moglie, un'ebrea, che sente come spasimo il bisogno della maternità e tradisce il marito solamente per diventare madre. e, morto il marito, e potendo sposare colui al quale si è data, che essa non ama, che non l'ama ed ama un'altra,

rifiuta, perchè ella è conscia di non avere cercato l'amore, ma solo quella nuova vita che le si agita nel grembo: — e *Filia suavissima*, — una donna che si lascia sospettare d'infedeltà e perseguitare dall'odio implacabile della suocera, vindice del figliuolo defunto, e vede perseguitata la giovinetta, prova della sua colpa e che è invece frutto di una colpa di sua madre, che ella fa passare per sua. — Situazioni, che sembravano stravaganti, lambiccate, sforzate agli spettatori, usi a quelle del Ferrari; ma che erano, in realtà, come dicevamo, prodotti di un sentimento più complicato e più fino. Col Torelli si preannunziano quelle correnti spirituali, nelle quali s'incontrano parecchi artisti modernissimi, che, per quanto diversi siano per altri rispetti e raggiungano altezze artistiche diverse, hanno in comune la dolcezza dell'amore e della compassione, e la morbosa sensibilità.

1904.

XX

LUIGI SETTEMBRINI.

In quegli anni nei quali la letteratura italiana volle abbassare il suo tono, furono pubblicati i libri di Luigi Settembrini, scritti nello stile più semplice, piano e popolare che si potesse desiderare. Il Settembrini non era un giovane, era anzi un vecchio, e la sua formazione letteraria risaliva alla Napoli del 1830: ma era stato sempre naturalmente disposto a quel modo di scrivere, che non discordava poi da una certa tendenza alla « familiarità », consueta nei meridionali, e fu in lui favorito, o almeno non contrastato dalla scuola del Puoti, dove assai si leggevano e ammiravano i testi del Trecento. Prima del 1860, il Settembrini quasi non era noto come letterato; aveva stampato soltanto qualche opuscolo politico alla macchia, e le sue forze erano state prese dalla famiglia, dall'insegnamento e soprattutto dalle cospirazioni, che gli procurarono quindici anni di carcere e di ergastolo, con l'intermezzo di una condanna a morte: nell'ergastolo di Santo Stefano, dove rimase chiuso fino al 1859, aveva tradotto i *Dialoghi* e gli altri opuscoli di Luciano. Tornato alla vita, cominciò a riviverla con ardore giovanile, e scrisse nei giornali partecipando alle questioni politiche e amministrative di quei giorni, e iniziò il suo insegnamento universitario, e compose saggi di storia e d'arte, e attese a un'opera nella quale doveva raccogliere il meglio dei suoi pensieri e

dei suoi sentimenti: le *Lezioni di letteratura italiana*, e venne scrivendo o riordinando le sue *Ricordanze*. La sua fioritura letteraria non si effuse, come sarebbe stato naturale, dal 1840 al 1855, ma, ritardata, dal 1860 al 1875.

E la sua opera letteraria era conforme, nel suo contenuto di pensiero e di sentimento, alle tendenze di quel periodo nel quale, da una parte, si agitava la questione politica e civile di Roma e del papato, e dall'altra il patriottismo rilassava la sua tensione rivoluzionaria e procurava di riconoscere la nuova società da esso prodotta, di ricapitolare il passato, di guardare all'avvenire. Le *Lezioni di letteratura italiana* sono appunto una polemica contro il medioevo, il papa e i gesuiti; e un encomio dell'Italia e della sua arte, che l'aveva sorretta nei giorni della servitù e del dolore e doveva essere potente strumento della sua nuova grandezza. «Gli italiani (con queste parole si conchiude il libro) per colpa loro e della fortuna perderono libertà, indipendenza, costume ed ogni cosa più diletta all'uomo; e ritennero soltanto ciò che non potevano perdere, la loro natura, che è un'armonia di concetti e un'assennatezza nell'arte. Quest'armonia ed assennatezza divenne abito della mente, ed applicata alle credenze, alle scienze, alla politica, e alle varie parti della vita, ci fece risorgere. Se noi smetteremo questo abito, saremo perduti per sempre; se lo serberemo, adoperandolo nelle cose della vita, acquisteremo importanza molta fra le nazioni. Da tanti anni abbiamo lavorato con l'arte, e siamo riusciti a dare unità alla patria nostra: con l'arte ancora lavoreremo per dare libertà e pace alla coscienza di tutti i cristiani». L'Italia era amata, in quel libro, con l'affetto che si prodiga a una persona cara: esaltata, guardata con rapimento e tenerezza, compatita.

E c'era, nelle *Lezioni* del Settembrini, non solo l'italiano in generale, ma l'italiano del mezzogiorno, che procurava di far meglio conoscere il contributo che Napoli aveva dato

all'arte e alla letteratura d'Italia: e riviveva le memorie e i costumi del suo paese come parte di sè stesso, senza giudicarli, o giudicandoli solo per giustificarli. Deve parlare di uno dei tanti giovani che, dal fondo delle provincie, si recavano alla capitale per istudiare e aprirsi una via; e descrive con compiacimento la figura dello studente meridionale: «Dalla Calabria, dagli Abruzzi, dalle Puglie, dopo un viaggio di molti giorni fatto a cavallo o sopra una carretta o a piedi, venne in Napoli il giovane studente. Alcune lapide, che stavano su le mura di certi monasteri di donne, dicevano essere *proibito alle cortigiane, agli studenti e ad altre persone disoneste abitare lì vicino.* Abitava dunque il giovane in una certa contrada, vestiva con certo abito di abate, andava a comperarsi l'olio dal bottegaio, e spesso, non avendo danari per comperarselo, si accostava alla lucerna della bottega e lì leggeva i suoi libri: sicchè il buon bottegaio, vedendolo studioso, modesto e povero, gli diede l'olio gratuitamente. Studiava la notte, studiava il giorno per le vie; spesso fu investito dalle carrozze, e una volta il cocchiere gli dette una frusta in faccia. Quel giovane divenne avvocato e difese le liti del bottegaio: divenne magistrato, e quanti cocchieri gli capitavano sotto, tanti ne condannò al remo: *remiget quia cocchierius.* Uno di questi giovani fu Gaetano Argento...». Nelle *Ricordanze*, gli accade di descrivere la vigilia di Natale in Napoli; quando «nelle piazze le cose da mangiare stanno gittate a cataste e a montagne; i venditori mettono in mostra tutto quello che hanno e si sgolano a gridare; i pescivendoli attaccano una figura di san Pasquale alla sporta del pesce, e con la mano levando in alto un *capitone* lo mostrano a tutti e gridano come ossessi: gente d'ogni condizione va, viene, compra, porta, s'affanna: i zampognari suonano continuamente e t'assordano: chi t'incontra per via ti dà il buon Natale, e se è povero vuole la mancia: le donnicciuole mettono in pegno le materasse per avere il pesce e le altre cose

richieste dalla santa giornata: insomma, s'ha a mangiare e pigliare un'indigestione in onore del santo bambino, e se mangi come gli altri giorni non ci credi. Non pure nelle chiese, ma in ogni casa i fanciulli, le donne, gli uomini devoti fanno il presepe »; — e aggiunge: « Una volta questi mi parevano costumi barbari, oggi mi piacciono, e so che sono antichissimi. I vecchi napoletani, come i romani, celebravano le feste di Saturno nel mese di decembre, celebravano il Natale dell'anno che incomincia dopo il solstizio d'inverno, il 25 dicembre che ha la notte più lunga; e tra le vivande del sacro rito era l'anguilla o il capitone che ritorna sopra sè stesso, come i *mustacciuoli* che dicevano *mustacea*, *mustaccola*, fatti di mosto, farina e mele, e i *sosamielli*, *sesammeli*, fatti di grano di sesamo e mele, ed in forma di cerchio o di serpe, e più proprî dei napoletani perchè greci ». Giambattista Vico rientra nella cerchia della nostra esperienza quotidiana, presentato al modo in cui il Settembrini cerca di farlo intendere ai suoi giovani: « Avete mai veduto un vecchio seduto in un suo seggiolone, con intorno giovani figliuoli che gli raccontano molti fatti che essi hanno veduti nel mondo, e molti discorsi che hanno uditi; e il padre dice loro: Badate che il fatto dev'essere avvenuto altrimenti, e dalle vostre parole mi pare sia avvenuto così; e quel discorso non può avere che questo significato? Avete mai veduto quel vecchio, che nella sua stanzetta giudica le cose meglio dei giovani che le hanno toccato con mani? Ebbene, quel vecchio è Giambattista Vico; e noi suoi figliuoli, se da prima abbiamo detto no, da poi col tempo e l'esperienza diciamo: aveva ragione il vecchio, egli aveva senno assai. Ha potuto sbagliare per manco di conoscenza di fatti, ma per buon giudizio non mai. Avrà ignorata molta storia, ossia la varia e minuta verità dei fatti, ma egli ha creata la filosofia della storia, ha veduto il vero significato dei fatti e la legge che li governa ».

La medesima vivezza d'immagini, onde manifesta il suo amore, il Settembrini ritrova pei suoi aborrimenti; e son da leggere, più che i ragionamenti, i paragoni, coi quali lascia trapelare la sua sottile antipatia verso il Manzoni, di cui tuttavia riconosce gli alti meriti. « Il romanzo del Manzoni, a riguardarlo soltanto come opera d'arte, mi ha l'aria d'una devota chiesetta di villa, di casta architettura italiana, nuova, pulita, lucente, con arredi di fino lavoro, con due quadri perfetti, uno della fame, uno della peste, uffiziata da rosei frati che cantano e predicano e fanno processioni, e sono ogni cosa nella villa, e i villani li riveriscono, e chi può rispondere a messa o sonar le campane si tien un gran che, e pochi signori vi entrano soltanto la domenica per loro devozioni. I romanzi di Walter Scott mi ricordano il gran tempio gotico di Westminster, dove sono i sepolcri dei re, e delle regine, e d'Isacco Newton, e tante glorie nazionali ». Ecco i *Promessi Sposi* ben impiccioliti! Ma vi ha di meglio, o di peggio, in quest'altro paragone: l'opera del Manzoni (egli dice) « mi pare simile ad una donna di formosità rara, di nobile legnaggio, di maniere amabilissime, colta, giudiziosa, arguta, buona, modesta, caritatevole, padrona di tutti i cuori, prima in tutte le buone azioni; ma gesuitessa ».

L'importanza scientifica della storia letteraria del Settembrini è scarsa, non tanto perchè vi prevale il criterio politico, ma anzi piuttosto perchè questo criterio stesso non vi è applicato con rigore; nel qual caso pure si sarebbe avuto un tentativo, per quanto errato, giovevole alla scienza, la quale non procede soltanto per affermazioni di verità, ma anche per autoriduzioni all'assurdo di errori. Ma nel Settembrini il criterio politico è temperato dal buon gusto dello scrittore, e da certe idee che aveva respirate nell'aere napoletano saturo di filosofia (e perfino in quello dell'ergastolo, dove ebbe compagno di cella Silvio Spaventa), e dalla costante fede, che egli mantenne, al metodo dell' « impressione

ingenua », predicato dal De Sanctis e che il Settembrini confondeva alquanto con quello della « prima impressione » o del « sentimento individuale ». Gli è che il Settembrini era uomo di convinzioni, ma non di pensiero, se pensiero è svolgimento dimostrativo; aveva la fede, ma non il dubbio e la critica; la gioia della verità posseduta, ma non la cautela e quasi direi il continuo sospetto che l'uomo di pensiero ha circa quel possesso. La prova del suo scarso senso scientifico si ha, più ancora che dai suoi errori, dalle verità che egli afferma, ridotte così chiare e semplici che sembrano ramoscelli verdi, confitti nel terreno senza radici, e perciò non hanno nessuna vitalità e si disseccano subito nello spirito del lettore. « Il moto della mente (egli dice nelle sue lezioni) è come il moto del cuore; si spande e si ritrae, piglia il sangue dalle vene e lo manda puro nelle arterie, piglia le osservazioni materiali e le trasforma in idee. È una vicenda eterna e crescente; al materialismo segue l'idealismo, e all'idealismo un materialismo più largo: dopo il Bruno viene Galileo, dopo Galileo il Vico, dopo il Vico il materialismo francese, dopo questo materialismo viene il Kant e l'Hegel; oggi abbiamo il positivismo, che è un materialismo più ragionato, a cui seguirà un'altra forma d'idealismo. Sempre e pertutto così; e mi pare che sia storia ». Ma se il Settembrini avesse inteso davvero questo pensiero, che esprime con tanta chiarezza; se avesse compreso Vico, che definisce con tanta verità; la sua storia della letteratura sarebbe stata tutt'altra cosa. « E che cosa è l'Arte? La presentazione del vero in una forma fantastica. Il vero si apprende col sentimento, con la fantasia, con la riflessione; e però si manifesta con la Religione, con l'Arte, con la Scienza. Per apprendere il vero, lo Spirito, che è uno ed ha diverse facoltà, le adopera tutte, come il corpo adopera tutte le sue membra per conservare la vita. E però la Religione, l'Arte e la Scienza hanno la medesima sostanza, che è il vero; e lo manifestano in tre modi: sono tre raggi di

una luce unica, vivono dello stesso tronco, sono congiunte tra loro, e l'una non si può intendere senza le altre... ». Qui ci leviamo fino alla trinità hegeliana dello Spirito assoluto; ma il Settembrini non si avvede nè dell'altezza cui è salito, nè degli abissi che si aprono intorno a quella. Come in arte c'è una semplicità inferiore, che si trova p. e. in molti canti popolari e in certi poeti e descrittori e pittori realistici: una semplicità senza lotta e perciò senza vigore, e alla quale è preferibile la complicazione faticosa; — così parimenti nella scienza c'è una verità che è povertà, e di fronte alla quale hanno maggior valore le complicazioni e gli errori: che è appunto il significato di quel moto della mente, che sembra ricadere di continuo nell'errore e tuttavia procede, dal Settembrini descritto, ma in lui non attuato.

Quale la sua mente, tale il suo animo. Vita purissima la sua, consacrata tutta all'ideale della patria, avvivata dagli affetti di famiglia, mite e inflessibile, placida e coraggiosa: vita di uomo buono, che vuol dire più e meno di quella di un eroe, perchè dell'eroe non ha le macchie, le passioni tempestose e le asprezze e gli erramenti, ma neppure la grandezza che è tanto maggiore quanto maggiori le lotte che si combattono nell'intimo petto. E perciò le confessioni che egli ci ha lasciate, le sue lettere e specialmente le sue *Ricordanze*, mancano di contenuto drammatico, e, quantunque assai ammirate e lodate, non possono pareggiarsi ad altri libri del medesimo genere, e alle *Mie prigioni* del Pellico, che sono un dramma dell'anima. Le *Ricordanze*, nel primo volume, ebbero forma definitiva dall'autore, e nel secondo si compongono di pagine sparse, note di diario, brani di lettere e descrizioni; ma quell'unità che manca al secondo volume nella sua forma esterna, manca altresì al primo nella sua forma interna. E sono ciò che potevano essere, posto l'uomo: una serie di aneddoti e bozzetti, frammista con manifestazioni di sentimenti nobili e gentili, ma semplici e quasi ovvî.

Il Settembrini narra il suo innamoramento e fidanzamento, e come in quel tempo facesse da lettore in casa della duchessa di Campochiaro, già dama di corte, moglie di un diplomatico del Murat, e che aveva avuto il suo splendore di bellezza e di vita mondana, e ora, invecchiando, procurava d'interessarsi alla letteratura. Il bozzetto è delizioso. « Si ragionava un pezzo, poi io leggevo, ed ella o si mirava nello specchio o teneva gli occhi chiusi. E mentre io leggevo, a un tratto ella mi domandava: dunque, voi l'amate quella fanciulla? — Oh assai, signora duchessa. — Ed è bella? — A me pare bella, ed anche buona. — Continuate. — Io continuavo a leggere ed ella chiudeva gli occhi. Vi so dire che nè ella nè io in quel punto pensavamo a quello che io leggevo ». Non si poteva rendere meglio, e in pochi tratti, la donna, che ha rinunziato alla gioventù e agli amori, ma che tuttavia non pensa se non alla gioventù e all'amore: e di fronte a lei il giovinotto con la mente piena di luce, riboccante di gioia per quel che possiede e per quello che l'avvenire gli promette. Narra la sua riuscita nel concorso per insegnante, onde gli era reso possibile prendere moglie: « Subito andai dalla mia fanciulla che mi accolse festosa, e mi diede il primo bacio. Sono vecchio di sessantadue anni, sono quarant'anni che ebbi quel bacio, e me ne ricordo come della sola e vera dolcezza che ebbi nella vita mia: quel sacro bacio mi accese una luce che io ho tenuta e tengo sempre innanzi agli occhi miei, e la terrò sino all'ultimo dei miei giorni ». Ecco un esempio delle sue effusioni di sentimento. E in quest'altro brano ci racconta qualcuno dei suoi sogni e fantasticherie giovanili: re Ferdinando aveva istituito la guardia cittadina, e il Settembrini vi si era ascritto e andava alle parate e agli esercizî ogni domenica: « Quando mi vedevo fra tanti armati e col fucile in mano, mi sentivo avvampare il viso, palpitare il cuore, e pensavo: Che ci vorrebbe ora? un volere, e saremmo liberi. Se io levassi un grido

risponderebbero? Verrebbero con me? Alcuni sì, ma altri fuggirebbero, e forse m'arresterebbero. Oh, andare alla forca per un grido? E poi i fucili sono scarichi! — Così mi cadevano le braccia, e rimaneva immobile, finchè l'istruttore mi scuoteva gridando: *Portate, armi!* ».

Sono ricordi e aneddoti ai quali ci si lascia andare nella conversazione e che si ascoltano volentieri; ma che sembra quasi non meritino di essere messi in iscritto e, certo, non bastano a comporre un libro. Pure, nelle *Ricordanze* non c'è altro che questo, sebbene questo sia espresso sempre con lucida vivezza. Abbondano le descrizioni ora comiche ora tristi dei tanti personaggi che l'autore ebbe a conoscere o ad avere compagni nelle carceri e negli ergastoli: « Fra i preti c'era un vecchio chiamato zio Natale, che era stato in galera vent'anni per omicidio. Questi pareva un uomo piacevole, rideva sempre, ma era stato un crudele, e raccontava ridendo i colpi di coltello che aveva menati. Il suo cibo quotidiano non era altro che pane e un fiasco di vino: e quando aveva quel fiasco se lo poneva al petto sotto il soprabito, e camminando come un gatto sorridendo ed ammiccando a chi incontrava, se n'andava in camera, si poneva accanto al suo letto, e diceva: va, diciamoci l'ufficio. L'ufficio era il fiasco, che egli baciava e ribaciava lentamente, e quando l'aveva votato entrava in letto e s'addormentava ». E, come per contrasto, la rapida visione della figura di frate Angelo Peluso, carcerato e condannato per congiura contro re Ferdinando: « Poco prima del giudizio io andai nel carcere per rendere servigio ad un prigioniere, il quale nelle stanze del custode mi additò frate Angelo, lì venuto, che, volendo prendere dal braciere un carbone per metterlo su la pipa, lo faceva a stenti, perchè gli vidi le mani livide, e le dita distorte e rattratte e un cerchio rosso intorno ai polsi. Questo io vidi, e non ho dimenticato mai le mani storpie del frate ». Specialmente la parte delle *Ricordanze*,

che tratta dell'ergastolo di Santo Stefano, offre una ricchissima galleria di tali figure. E vi si leggono le solite candidissime manifestazioni di sentimento: come in queste parole, dove narra la visita che la moglie e la figliuola gli fecero nell'ergastolo: « Il primo giorno che giunsero andammo per cortesia a visitare il Comandante, che ha moglie e parecchi figliuoli tra i quali due donzelle: queste al vedere la Giulia, come tra fanciulle si suole, le fecero festa, e mostrandole un loro gravicembalo, le domandarono se sapesse suonarlo: ella sedè a quel povero gravicembalo, e cominciò a suonare. Le fanciulle, la madre, altri lì presenti la guardavano meravigliati. Io che non avevo udito mai la Giulia suonare, e che da tanto tempo non avevo udito una musica, mi sentii commosso in un modo indicibile, mi si serrò la gola, non potetti reggere più: ed essendo l'ora tarda, mi levai, strinsi la mano a mia moglie, diedi un ultimo sguardo alla Giulia, e senza poter profferire una parola mi ritirai. Oh non si può immaginare che effetto produce nell'anima di un ergastolano una musica, ed una musica di una cara figliuola! — Quando io la rivedrò? quando udirò un'altra volta una musica dalla mia Giulia? Vidi la barca partire, e sulla barca un fazzoletto bianco che si agitava: non vidi niente più ».

Questa chiarezza, questa spontaneità e libertà di movimenti, questi abbandoni, questa purezza e proprietà di linguaggio, che si ammirano in tutti i suoi scritti, fanno del Settembrini un artista assai pregevole. Pure, c'è qualcosa nelle sue pagine, che non finisce di soddisfare. Che cosa? Non bisogna lasciarsi ingannare da quella sua aria di scrittore alla buona, che nega la letteratura; nè dalle massime antiletterarie, che volentieri gli escono di bocca. Il Settembrini era un letterato, che non solo aveva molta pratica di scrittori latini e greci e italiani, e si era formato, come si è detto, sui trecentisti, ma che della sua naturale tendenza alla semplicità si era fatto un ideale letterario. La cosa

parrebbe incensurabile; perchè qual male c'è a possedere un ideale di bellezza, specie poi quando questo è riposto nella semplicità? Al Settembrini doveva sembrare che egli, osservando quell'ideale, riempiva, secondo il poter suo, il dovere che spetta allo scrittore, com'egli diceva, «galantuomo». Ma l'uomo è così fatto che, non appena dalla spontaneità della fantasia, del pensiero e dell'azione passa a vagheggiare un ideale astratto, corrompe, in misura maggiore o minore, la sua azione, il suo pensiero e la sua parola. L'uomo sincero, guardando sempre alla sincerità, perde sincerità; l'uomo virtuoso, intento a misurare sempre le sue azioni al rigido ideale della virtù, dimentica la virtù: e lo scrittore semplice, cercando costantemente la semplicità, cessa di essere semplice e diventa affettato. Questa affettazione della semplicità è il vizio, che circola sottilmente nella prosa settembriniana; e lo avvertiamo in certo periodare scucito, tutto di brevi proposizioni appiccate l'una all'altra con la congiunzione *e*, che mostrano come l'autore avesse nell'orecchio la reminiscenza di un modello letterario, al quale e non al suo sentimento, o non solo al suo sentimento, s'industriava in quel momento di rispondere. Lo avvertiamo anche più nel leggere non qualche pagina isolata, ma una serie di pagine, perchè allora la monotonia del tono induce un evidente fastidio; come un lamento, che dapprima ci ha commosso e che degenera poi in una lamentela. E quel «troppo semplice», che ci viene sulle labbra innanzi a certe sue affermazioni verissime, ci ritorna sulle labbra innanzi a certe sue pagine di una semplicità troppo aurea da essere tutta oro buono.

1911.

XXI

FRANCESCO DE SANCTIS.

Anche circa quel tempo, Francesco de Sanctis scrisse quasi tutti i suoi libri: il De Sanctis, che neppur lui era più giovane (toccava i cinquant'anni) e aveva, come tutti sanno, tenuto in Napoli per oltre un decennio, fino al 1848, una fioritissima scuola di letteratura, e, uscito dal carcere e andato in esilio, aveva insegnato a Torino e a Zurigo, e nel 1860 era stato preso dalla vita politica, deputato e ministro e perfino poi direttore di un giornale politico. Nel 1866 la politica cominciò a dargli qualche tregua, ed egli raccolse in volume i saggi che aveva pubblicati tra il '55 e il '59 in riviste piemontesi, e che, con qualche scritto composto in Napoli tra il '48 e il '50, formavano tutto il suo bagaglio letterario, scarso e poco noto fin allora e pregiato da pochi. Ma egli aveva assai meditato e assai studiato la storia e la letteratura italiana, materia dei lunghi anni del suo insegnamento, e possedeva molti quaderni di lezioni scritte da lui o raccolte dai suoi uditori; sicchè quando si mutò da maestro in autore, potè nel giro di pochi anni dar fuori il *Saggio sul Petrarca* (1869), i due volumi della *Storia della letteratura italiana* (1870-71), i molti scritti minori che composero il volume dei *Nuovi saggi critici* (1872), le lezioni sul *Manzoni*, divenute poi articoli della *Nuova antologia*

(1872); e andare ammannendo la prosecuzione della sua storia letteraria negli altri tre corsi che tenne nell'università di Napoli, sulla *Scuola moderata*, sulla *Scuola liberale* e su *Giacomo Leopardi* (1872-6); e scrivere ancora di politica nel *Viaggio elettorale*. Tornò poi ministro e, salvo alcuni articoli e conferenze, non produsse altro; e solo nei mesi che precedettero la sua morte, attese allo *Studio sul Leopardi* e alle sue *Memorie*, libri rimasti entrambi incompiuti e che videro la luce postumi.

Le opere dal De Sanctis comparvero, non sappiamo se si debba dire troppo tardi o troppo presto. Troppo tardi, perchè era chiuso ormai il periodo nel quale l'Italia, con Galluppi, Rosmini e Gioberti e con lo studio del pensiero europeo, si risollevò alla grande filosofia; e con Balbo, Troya e altri molti, nell'aspirare a migliori destini, si propose il problema della sua storia passata: periodo che fu quello della preparazione e maturazione mentale del De Sanctis, nella Napoli d'innanzi il Quarantotto, tutta filosofia e filosofia storica, con l'attitudine che si era formata agli sguardi ampî e con la coscienza viva di quel che nelle indagini scientifiche sia veramente sostanziale. Seguiva un'altra generazione, con altri bisogni e tendenze; e parecchi anche, della generazione precedente, cangiavano amori: non si voleva più filosofia ma scienza, non storia in grande ma storia in piccolo (anzi non storia grande, ma storia piccola): un certo ardore e fervore per gli ideali della generazione precedente e un certo tentativo per adattarli e rinnovarli nelle nuove condizioni della cultura italiana, si ebbero soltanto in Napoli, massimamente nella cerchia universitaria, e si dispersero dopo un po', senza dare, almeno per allora, risultati notevoli. Ma per un altro rispetto le opere del De Sanctis comparvero troppo presto: esse annunciavano la fine di molte pretensioni e di molti preconcetti della vecchia filosofia; si guardavano dall'astrattismo e dall'intellettualismo, di cui quella aveva peccato più

spesso che non volesse; riconoscevano nel dominio del pensiero l'importanza delle ricerche cosiddette positive, pur allogandole al loro posto subordinato, e, nel dominio pratico, quella dell'operosità malamente detta materiale; riconoscevano soprattutto il valore del costume, delle forze spontanee, della vita in una parola, che non è pensiero o (che è lo stesso) non è pensiero nella forma del pensiero. Ciò supponeva che negli spiriti fosse già pervenuta al suo estremo e chiarita nel suo assurdo una reazione, che era invece appena cominciata; epperò l'opera del De Sanctis non incontrava simpatia e non trovava adeguata intelligenza nè tra gli uomini vecchi, ai quali egli sembrava piuttosto un letterato che un filosofo, nè tra gli uomini nuovi, ai quali sembrava piuttosto un filosofo, ossia un cervello nebuloso, che un letterato. Comunque, troppo tardi o troppo presto che giungessero, certo è che i libri del De Sanctis, se non si può dire che rimanessero inosservati, non entrarono allora nella cultura italiana come elemento efficace: non suscitarono tentativi di svolgere i suoi concetti, di riesaminare e arricchire le sue rappresentazioni storiche, e di continuare il suo metodo critico: non svegliarono una forte ribellione e opposizione, perchè tale non può considerarsi l'inintelligenza di coloro che ne censurarono qualche proposizione strappata dal contesto e fraintesa, o la irrisione e quasi compassione che divenne consuetudine verso di lui da parte della gente di mestiere, dei letterati e critici di scuola.

L'Italia non si accorse che nel suo seno e per opera di un suo figliuolo si era prodotto uno di quei rari rivolgimenti, che fanno epoca nella storia del pensiero: si era compiuta la crisi della critica letteraria, le cui premesse erano state poste dall'Italia stessa con la costituzione della Poetica del Rinascimento, e poi dalla Francia con la Poetica neoclassica, e dalla Germania col Romanticismo, e che era stata preparata più di recente dai varî tentativi di una critica impres-

sionistica o artistica e di una critica razionalistica, e finalmente si risolveva nel sistema critico desanctisiano, nel quale il giudizio sull'opera d'arte diventava al tempo stesso libero da ogni dominio estraneo e rigidamente sottomesso al criterio dell'arte. Salendo al punto di vista conquistato dal De Sanctis, era impossibile dare più importanza alcuna alle dispute sul metodo storico e su quello letterario, sul soggettivo e sull'oggettivo, e sulle regole e sulla relatività dei gusti, e sulle cause dello svolgimento letterario e sui rapporti tra letteratura e politica, letteratura e morale, letteratura e razza, e via dicendo: era impossibile vedere più la poesia come la vedono i letterati, cioè come un'esercitazione elegante, o come la vedono i naturalisti, cioè come il documento di un fatto pratico. La serietà e l'indipendenza dell'arte, il suo legame con la realtà e insieme la sua idealità, la necessità di abbandonarsi a lei con animo vergine per giudicarla con mente metafisica, perdevano il carattere di problemi e acquistavano la fermezza di assiomi, per comparire in futuro come presupposti di nuovi e più alti problemi. Ma l'Italia di allora non era in grado di avvertire niente di ciò; e anche quando più tardi volle tessere gli encomî del De Sanctis, si fece a paragonarlo onorificamente e anacronisticamente al Lessing (come se si paragonasse Kant con Aristotile) o al Sainte-Beuve (come se si paragonasse Kant con Hume) o al Taine (come se si paragonasse Hegel con Spencer). Disgraziatamente, al De Sanctis non toccò la fortuna, che ebbero altri iniziatori italiani, di essere giudicati e collocati al loro posto dagli studiosi di tutta Europa, perchè, per cagioni grandi e piccole che sarebbe lungo e fuori luogo indagare, la sua opera rimase ignota in Germania e in Francia e in Inghilterra. Solo al Brunetière venne, assai tardi, tra mano la *Storia della letteratura italiana*, e, conosciutala, la citò più volte e ne fece gran conto: « *cette Histoire de la littérature italienne* (scriveva ancora una volta, poco prima di morire),

que je ne me lasse pas de citer et qu'on ne se lasse point en France de ne pas lire! » (1).

Tra le cagioni della poca facilità del pensiero desanctisiano a penetrare nella restante Europa, ce ne fu una che non si può non menzionare, perchè lumeggia l'estensione della trascuranza italiana verso di lui, e ne accresce la colpa: se di colpa fosse lecito parlare dove veramente non ci fu altro che il decorso necessario di certe condizioni di cultura, che non potevano cangiare d'un tratto. L'opera critica del De Sanctis, così universale com'era nel suo spirito, così umana, così libera da preconcetti nazionali, s'incarnò, per altro, in una materia tutta nazionale: non fu trattazione teorica e sistematica, non fu storia universale delle letterature, non monografia su Omero o su Shakespeare, o su altro poeta oggetto di universale attenzione, ma esplorazione della storia della letteratura italiana, la quale da un pezzo (da Metastasio in poi) aveva cessato dall'attrarre l'interessamento europeo; di guisa che nè Parini nè Foscolo nè Manzoni nè Leopardi ebbero quella popolarità internazionale che non mancò agli Schiller, ai Byron, ai Walter Scott o agli Hugo; e gli autori dei secoli precedenti trapassarono tutti (compreso Dante) nelle mani dei professori di filologia romanza e degli specialisti. Tanto peggio, senza dubbio, per lo spirito europeo, che non tenne viva nel suo cuore una letteratura d'incomparabile classicità e non entrò in iscambio con prosatori e poeti di raro equilibrio e perfezione; ma il fatto sta pur così. Un rinnovamento della critica, dunque, incorporato in una storia della letteratura italiana, non poteva avere quell'efficacia che alcune famose degenerazioni della critica stessa, incorporate in istorie della letteratura francese o inglese, spiegarono senza incontrare ostacoli e largamente devastando gl'intelletti. Il

(1) *Études critiques*, 8.e série, p. 65.

De Sanctis, se nel suo pensiero si ricongiungeva al pensiero europeo, come storico era un genuino rappresentante dello spirito italiano del risorgimento, sollecito, come abbiamo già ricordato di sopra, di fare un grande esame di coscienza, e d'intendere la storia della civiltà italiana. La sua *Storia della letteratura italiana*, che è la maggiore delle sue opere, e della quale tutte le altre sono complemento, corona una serie di sforzi che vanno dal Foscolo all'Emiliani Giudici, e allo stesso Settembrini o al Cantù; ed è a un tempo la sola storia intima d'Italia che finora si abbia; perchè tutta la vita italiana, religiosa politica morale, vi è rappresentata, dal Dugento all'Ottocento, ora in quanto si riflette e trasfigura nella poesia, ora in quanto preme sulla poesia e la turba e sfigura. E, composta subito dopo la raggiunta indipendenza e unificazione politica, e abbracciando nel suo giro anche la storia, appena conclusa, del risorgimento, aspirava al significato di un monumento eretto al confine di due epoche e di due Italie, ed era « carica del passato e gravida dell'avvenire », come avrebbe detto il filosofo che il De Sanctis nella sua gioventù prediligeva.

Ma del De Sanctis pensatore e storico noi non dobbiamo qui trattare, come argomento che rientra più particolarmente nella storia della filosofia e della critica che non in quella della letteratura. Qui importa considerare l'animo di lui, il sentimento che alita nei suoi scritti, lo stile che ne è l'espressione. E a questa considerazione apre la via per l'appunto ciò che ci è accaduto di notare circa la materia che egli ebbe in comune con gli storici e critici del risorgimento. Il De Sanctis non prese verso la letteratura italiana il semplice atteggiamento del filosofo che mira a conoscere il vero, e in questa conoscenza esclusivamente si travaglia e in essa del tutto si soddisfa; e neppure quello soltanto del filosofo-artista che gode e vuol intendere il suo godimento ed esprimere la sua gioia e le meditazioni che vi ha fatto sopra;

nè è dominante in lui (salvo che nella prima serie dei *Saggi critici*, che sono quasi propedeutica ai lavori posteriori) il motivo teorico e metodico, con le congiunte polemiche contro gl'indirizzi che si stimano fallaci o insufficienti. Egli, simile in ciò ad altri scrittori di quel nobile periodo nel quale l'Italia si venne rigenerando ed educando moralmente, simile al Manzoni e al Mazzini, al Gioberti e al Tommaseo, si sentì sempre maestro di vita morale; e maestro tanto più libero nei suoi movimenti e sicuro nei suoi fini in quanto nel suo pensiero critico aveva distinto nettamente l'arte dalla morale, e solo ciò che si è nettamente distinto si può fecondamente ricongiungere; tanto più efficace in quanto, avendo combattuto la rettorica e le regole e i precetti in letteratura, non pensava a restaurarli in morale, e, consapevole della spontaneità dell'arte, era parimenti consapevole della spontaneità della vita morale, che si prepara con la luce della verità, ma non s'insegna con le massime, si accende con l'esempio e non s'inculca con le prediche.

L'arte per l'arte gli sembrava una massima vera o falsa, secondo che s'intenda: una verità contro coloro che giudicavano la bellezza dall'astratto valore etico o concettuale del contenuto, una falsità o un'esagerazione in bocca ai romantici francesi, anticipanti certe manifestazioni che poi sono ricomparse nei più moderni decadenti ed estetizzanti. « Che scopo dell'arte sia l'arte (egli diceva), ottimamente. L'uccello canta per cantare: ottimamente. Ma l'uccello cantando esprime tutto sè, i suoi istinti, i suoi bisogni, la sua natura; e anche l'uomo cantando esprime tutto sè. Non gli basta essere artista, dee essere uomo. Cosa esprime se il suo mondo interiore è povero o artefatto o meccanico, se non ci ha fede, se non ne ha il sentimento, se non ha niente da realizzare al di fuori? L'arte è produzione come la natura, e se l'artista ti dà i mezzi della produzione, l'uomo te ne dà la forza ». Quando manca questa vita interiore, mancano insieme e la morale e

l'arte, non perchè le due cose siano una sola, ma perchè ne fanno una sola, essendo l'una condizionata dall'altra.

Questa mancanza era l'aspetto che doveva colpire più di ogni altro uno studioso della letteratura italiana, formatosi nel travaglio di preparazione del risorgimento, e pensieroso e attristato della decadenza dell'Italia nel mondo moderno: decadenza che si ergeva come problema conoscitivo ai suoi nuovi storici e problema pratico ai suoi patrioti. Gli altri aspetti, che potevano essere e furono o saranno messi in rilievo (quelli p. e. sui quali si fermò l'occhio del Burckhardt) passavano per allora in seconda linea. E poichè l'infiacchirsi della coscienza volitiva ed etica era accaduto in un popolo di squisita cultura e di vivo ingegno, esso prendeva nella vita morale la forma dell'acuta chiaroveggenza psicologica e politica, scettica o cieca sulle forze ideali che movono la storia, e perciò praticamente egoistica o gaudente o inerte; e nella vita dell'arte, quella della pompa, della rettorica, della immaginazione priva di sentimento e di fantasia, dell'astrattezza tipeggiante, del calore a freddo, delle generalità senza concretezza: le due degenerazioni che il De Sanctis chiamò l'« uomo del Guicciardini », e il « letterato » o l'« uomo dell'Accademia », e contro cui combattette perpetuamente, e si può dire con ogni suo atto e in ogni sua pagina; talchè per questa parte non fa d'uopo conforto di richiami e citazioni. Aggiungeremo soltanto che alcuni suoi giudizî, e perfino alcuni suoi provvedimenti da ministro della pubblica istruzione, i quali sono stati oggetto di censura o di meraviglia, si spiegano nel modo più semplice e chiaro sempre che si riportino a quel suo atteggiamento fondamentale, a quel duplice combattimento che egli senza posa conduceva. Perchè, nel saggio sulla *Francesca*, esce in quella proposizione, esteticamente eretica, che la poesia della donna sta nel suo esser vinta, e che una donna trionfante della sua passione è bensì virtuosa, rispettabile, ma inestetica? Perchè la

letteratura italiana aveva avuto troppe donne moralmente perfette ed esteticamente frigide, e troppe vergini purissime ed anemiche aveva esaltate il letteratume romantico. Perchè egli, così severo col Guicciardini, è, più che indulgente, ammiratore del Machiavelli? Perchè nel Machiavelli trovava la celebrazione dell'uomo che si propone uno scopo e va diritto ad esso senza titubanze ed ubbie, dell'uomo energico che, se non è ancora l'uomo morale, non è più l'uomo frollo, dal quale non c'è speranza di cavar nulla di buono. Perchè ebbe simpatia per lo Zola e pel verismo? Lo disse egli stesso: perchè gli parve che le razze latine rettoriche e accademiche avessero bisogno del bagno di realtà, che lo Zola offriva nel suo stile nudo e disameno. Perchè, come ministro dell'istruzione, attese a promuovere, nelle scuole italiane, la ginnastica? Perchè sperò che avrebbe conferito a formare italiani più virili e meno fantasticheggianti, più poeti e meno letterati.

Quanto il De Sanctis aborriva la freddezza del cuore e la gonfiezza rettorica, tanto amava il sentimento schietto e semplicemente espresso; e il risultato del suo esame della letteratura italiana fu, in conformità di questo criterio, una trasmutazione di tutti i valori. E scoprì o mise in miglior luce la passione nel Dante scolastico, la malinconia nel Petrarca sonettista, il realismo e il comico nel Boccaccio sboccato, il cuore nell'Ariosto, la nostalgia e la voluttà nel Tasso, la commedia nel Metastasio, lo spirito di osservazione nel Goldoni, la civiltà moderna nel cattolicesimo del Manzoni, e così via; e segnò l'abisso (celato ai critici superficiali) tra un Foscolo e un Monti, tra un Alfieri e un Nicolini, tra un Berchet e un Prati. E per questi amori e per questi aborrimenti, non solo la sua *Storia della letteratura* riesce, come si è già notato, una storia morale d'Italia (dal periodo della fede religiosa e dell'ardore politico che culmina in Dante, a quello della mollezza e sensualità che comincia dal Petrarca e dal Boccaccio, culmina nel Poliziano, nell'Ariosto e nel Tasso,

si decompone nel Seicento e nell'Arcadia e apre il varco alla ricostituzione dell'uomo e del cittadino con Parini ed Alfieri, Foscolo, Manzoni e Leopardi), ma non c'è suo scritto in cui i motivi morali non si accompagnino con quelli artistici, senza mai turbare il giudizio artistico e senza mai lasciarsene turbare, anzi rischiarandosi a vicenda. Il *Saggio sul Petrarca*, o i saggi danteschi, sono, insieme, studî estetici e studî psicologici o etici: v'impara egualmente chi vuol educare il gusto e il giudizio dell'arte, e chi vuol educare la propria coscienza e il criterio morale. La sua scuola di lettere, così delicata com'era nel punto dell'indipendenza dell'arte, mirava a formare «tutto l'uomo»; e fece la sua prova nel Quarantotto, quando, ai primi accenni del moto nazionale, maestro e scolari dissero: «Ma che? la nostra scuola è per avventura un'accademia? Siamo noi un'Arcadia? No, la scuola è la vita», ed entrarono nella vita politica, ed affermarono con la morte, con la prigione e con l'esilio la vera virtù di una scuola. Per questa ragione altresì tutti i suoi scritti contengono, impliciti o espliciti, riferimenti alla vita presente d'Italia, ai nostri mali e alle nostre speranze di salvezza. «L'uomo del Guicciardini (egli scriveva nel suo saggio sulle opere inedite del politico fiorentino), *vivit, immo in senatum venit*, e lo incontri ad ogni passo. E quest'uomo fatale c'impedisce la via, se non abbiamo la forza di ucciderlo nella nostra coscienza».

Ma non era pessimista o moralista acre. Se nei primi anni della giovinezza soffrì anch'egli, com'era naturale, delle incomposte aspirazioni, degli smarrimenti e disperazioni romantiche, ne guarì presto e completamente; e abbracciò la vita con amore e con coraggio, consapevole del significato e valore di essa. La vasta esperienza psicologica che l'incessante osservazione e meditazione aveva raccolta nel suo spirito, la conoscenza della storia umana e dei suoi perpetui ricorsi, il senso finissimo che egli aveva delle varietà e sfumature dei sentimenti, lo

rendevano moderato nei suoi giudizî; e la moderazione pregiò non solamente come contrassegno di verità, ma anche come strumento di verità e di bene; perchè egli aveva fede nel fuoco che arde in fondo a ogni animo umano e stimava che bisognasse non già spegnerlo con lo scherno e col disprezzo, ma ravvivarlo con la simpatia. La moderazione gli sembrava, nelle lotte, l'arma più terribile che si possa adoperar contro gli avversarî; e si maravigliava che pochi ne conoscessero la forza e l'uso. E, infatti, un diverso e opposto procedere non può avere origine se non o in una visione unilaterale ed esagerata della realtà, o nelle passioni individuali che prevalgono su quelle del bene oggettivo; e nè l'unilateralità nè quel miscuglio attraggono davvero gli animi, li persuadono e li riscaldano. Era dunque la sua una moderazione fatta di forza e di chiaroveggenza, non di fiacchezza e incertezza; come è invece nei tanti che predicano la moderazione per indifferenza verso il bene e per allontanare frastuoni fastidiosi, che disturbano i piaceri e il sonno. E perciò non impediva rari ma vigorosi scatti di sdegno, nei momenti in cui l'animo vuole quello sfogo e la verità domanda soccorso alla bile. Ma lo sdegno si purificava in lui di ogni scoria personale, e tanto più veemente si volgeva contro le cose che glie l'avevano suscitato in petto. La protesta contro la sfacciata corruttela politica, dilagante al salire della Sinistra al potere, prese sembiante di analisi filosofica nella celebre serie di articoli del *Diritto*. Alla figura dell'ex-patriota, divenuto partigiano senza scrupolo ed affarista, egli contrappose, tacitamente, quella di Luigi Settembrini; e ad alcuno dei rappresentanti di quella corruttela pensava quando, commemorando il Settembrini, osservava con intenzione: « Uno può essere martire, e può essere insieme un uomo abietto; uno può combattere, può morire per il suo paese, e può essere un uomo indegno ». Era in politica un fermissimo anticlericale, e pure nei suoi scritti non c'è parola di anticlericalismo; e

quando, nella conferenza sul Meli, gli accade di accennare alle scuole dei gesuiti: « non ne dirò nulla (avverte subito), perchè combattere tirannidi sacre e profane, quando te ne può venire pericolo, è di alto animo; ma è di animo imbelle combattere i vinti ». Il saggio sul padre Bresciani, insultatore e calunniatore dei patrioti italiani, si tiene stretto nella dimostrazione della nullità artistica, e perciò morale e intellettuale, dei romanzi del Bresciani; e solo in ultimo, descritto l'uomo, un linguaio, un buon uomo, che contesseva a freddo quei vituperî per ubbidire alla politica del suo ordine: « nel secolo (dice) sarebbe riuscito un uomo dabbene: gesuita, è riuscito direi che cosa, se la parola non mi paresse un po' dura ». Gli eruditucoli e letteratucoli, profanatori dell'arte, ebbero da lui condanne pronunziate sempre dall'alto e come per incidente. Riferite le pedanterie accumulate intorno al canto di Francesca, esclama: « Io mi sdegno quando vedo gente volgare, curiosa e pettegola, gironzare intorno a così delicate concezioni ». E parlando delle donne del Leopardi: « Questi fantasmi bisogna guardarli di lontano. Se troppo vi avvicinate, li violate. Voi disputate se Nerina era figlia di un cocchiere o di un cappellaio. Oimè! mi avete ucciso Nerina. La verità è che Leopardi rimaneva come incantato innanzi a ciascuna donna, perchè vedeva in ciascuna non questa o quella, ma la donna, anzi la donna sua, la creatura del suo spirito ». E quando nelle accurate preparazioni del suo studio sul Leopardi, procacciandosi le più minute notizie sulla vita e gli scritti di quel suo poeta prediletto, ebbe da un amico, tra l'altro, la canzonetta di scherno onde i monelli di Recanati tormentavano il giovane Leopardi, egli ringraziando rispondeva: « Quel *gobbus esto* non mi è potuto venire assolutamente sotto la penna, parendomi cosa indegna anche di esser messa in una nota. Il pudore di chi scrive con l'occhio riverente verso la posterità non me lo consente ». E ancora: « Non ignoro tante particolarità aggiunte da critici

pettegoli, parte inutili e parte volgari. Sono escrementi storici, delicatissimi al palato di parecchi nuovi critici ».

Se aristocrazia è compiere senza sforzo apparente ciò che altri non riesce a compiere o solo con isforzi e tra oscillazioni, il De Sanctis fu altamente aristocratico. Preparava con lunghe fatiche le sue lezioni e i suoi libri, e, non mettendo in mostra, anzi celando come cosa senza interesse le sue fatiche e le sue estese conoscenze, che gli esperti intravvedono talvolta da un lieve accenno, si rassegnò a passare all'occhio poco acuto dei più per un improvvisatore e un dilettante. Aveva l'anima riboccante di affetti, e non ne fece pompa. I suoi dolori e i suoi amori sono rattenuti e verecondi, come di chi non vuole che vadano confusi con le finzioni di cordoglio e di entusiasmo che ogni giorno vediamo rappresentare innanzi a un pubblico, che a sua volta finge la compunzione; o di chi tema per sè stesso, fra tanta insincerità, di scivolare in quell'insincerità che ha il suo primo inizio nel compiacersi dei proprî sentimenti e vezzeggiarli. Nelle letterine familiari agli amici e alla moglie egli parla dell'Italia, di Garibaldi, delle guerre dell'indipendenza, con accenti simili a quelli che escono dal cuore di chi trepida per una persona cara, per un figliuolo che si agita tra vita e morte. Amare è, contrariamente a quel che crede il volgo, conoscere i limiti della cosa amata, perchè chi non ne conosce i limiti, non ne vede neppure il carattere e la fisonomia, e non ama, perchè non ha innanzi a sè niente di determinato; onde il rettoricume dei panegiristi che, avendo l'animo vuoto, riempiono la persona elogiata di ogni perfezione, e cioè la vuotano di ogni individualità. Ma gli schizzi biografici e i discorsi commemorativi del De Sanctis sono capilavori di determinatezza, presentando alla nostra fantasia così come furono, e facendoceli amare così come furono, D'Azeglio e Pepe, Bixio e Settembrini, Puoti e La Vista, Alberto Mario e Marvasi. Dirà del La Vista: « E tu non eri modesto, chè la coscienza del tuo

ingegno brillava nel tuo volto e ne' tuoi discorsi. Pure quella schiettezza piacea, e più che un'artificiata modestia, eraci cara quella giovanile sicurtà delle tue parole ». Dirà di Diomede Marvasi: « Quell'uomo allegro, vano de' suoi capelli, come una fanciulla, tutto gesto e movimento, che ti dominava co' raggi dell'occhio, così infiammabile e così placabile, era il confidente universale. Non so come, ma sapeva tutte le intimità, tutti i segreti; partecipe de' piaceri e degli affanni altrui, come fossero suoi, era a ciascuno il suo altro ». E non avrà ritegno di soggiungere: « Scarso era in lui quel potente laboratorio che si chiama l'immaginazione, e scarsa quella vita intensa dell'anima con sè stessa, che si chiama la meditazione ». E quando ha descritto la gioventù travagliata del suo amico e la brama che lo ardeva di agi e di godimenti, e narra poi come raggiungesse il suo ideale, non c'intrattiene certamente di grandi cose, eppure ci commuove perchè fa all'uomo sentire l'uomo: « Poi venne il dì. E la fortuna gli andò incontro col suo più bel sorriso, e si lasciò prendere, come una fata, e gli appagò tutti i desiderî. Come era contento! Che bel lusso era il suo tra amici e artisti accanto alla donna amata! Che gusto e che eleganza nella ricchezza! Il suo salotto era una poesia. E come ci stava bene lui, come ci troneggiava! Prendeva aria di protagonista, amava il potere, come uomo di azione, e lo usava bene, e lo godeva, gl'illuminava quel sentimento in lui così vivo della dignità personale. Così passava il tempo, e la vita correva troppo veloce. E quando la ci pareva quasi ancora nel primo fiore, scompariva ».

Questa ricchezza di pensieri e di affetti, questa sollecitudine per la bontà che è pari in lui al rapimento per la bellezza artistica, questa temperanza e schiettezza, riempiono tutte insieme l'opera del De Sanctis e la fanno viva e commossa: opera di critico letterario, nella quale, fra tanti fervidi amori, un solo manca: l'amore per la letteratura. Egli traduce di

continuo la letteratura in arte, l'arte in poesia, la poesia in vita morale; e fa assistere al cammino inverso della vita morale che erompe in poesia, si perfeziona come arte, degenera in letteratura. Ed è strano che molti abbiano lamentato che lo stile o la forma del De Sanctis fosse poco letteraria, che egli disprezzasse l'arte della parola, o (come ebbe a scrivere lo Zanella) che troppo dimenticasse i « fiori » di lingua appresi alla scuola del Puoti: come se, avendo dedicato tutto sè stesso a combattere il malanno estetico-morale del bello stile, potesse pensare a offrire nelle sue pagine esempî di quello stile. Antiletteraria nel contenuto, la sua opera è antiletteraria nella forma; e questo è suo pregio grande.

Coloro che manifestano il loro scontento di non trovare nel De Sanctis la prosa letteraria, scoprono purtroppo la persistenza in sè medesimi del cattivo gusto per l'ideale della prosa oratoria, che ubbidisce al ritmo rettorico e non al ritmo della vita. Il De Sanctis da giovane fece anch'egli il suo *cursus*, e apprese l'arte di adoperare perifrasi, pleonasmi, ripieni e sinonimi per « dare musica al periodo »; e pubblicò poi egli stesso e comentò argutamente quei suoi saggi giovanili, nei quali anche i sentimenti sinceri erano messi in una forma « tutta di convenzione ». Nè gli piacque un altro tipo di prosa, anche ibrido e falso, la cosiddetta prosa poetica, che « nel suo andamento asmatico e saltellante manca di tono e di gradazione, perchè manca di analisi, e riesce povera e monotona in tanta esagerazione di colorito... e non è vita in atto, ma un formulario della vita », e quasi « la sua astrazione rettorica ». Nè, infine, si può aspettare da lui quella prosa, certamente non rettorica, anzi artistica e poetica, che minia quadretti, canta inni, effonde sospiri, nota sentimenti, e che si conviene ad anime più impressionabili che raziocinative, abbandonate all'onda delle commozioni o cullate da esse, ma non capaci di dominarle col pensiero e di uscire dalla mobilità del mare alla

fermezza della terra. Il De Sanctis, quando, nella sua piena maturità, scrisse i suoi libri, era giunto al dominio di sè stesso, e la sua prosa è veramente prosa, cioè la forma superiore dell'espressione umana. (La poesia è forma inferiore: di che non si scandalizzeranno i miei buoni lettori, i quali sanno ormai che «inferiore» e «superiore» non hanno in filosofia significato di dispregio o di lode, ma designano gradi di complessità spirituale: e che la prosa sia più complessa della poesia mi pare cosa indubitabile.)

Ma poichè la sua schiettezza di prosatore non era povertà sibbene dominio di ricchezza, la prosa del De Sanctis è costantemente intonata come prosa e passa insieme pei più varî toni. A lui è concessa la rappresentazione drammatica delle idee e dei sentimenti, e la pacata osservazione critica; l'elevazione solenne, e il «tu» familiare, rivolto al lettore, il cui cuore sente battere accanto al suo; la terminologia filosofica e la parola popolare; la dimenticanza del proprio io nell'oggetto, e l'aneddoto e il ricordo personale. Il mirabile è la fusione di questi varî toni; e c'è fusione perchè in nessuno di essi il De Sanctis si compiace e si pavoneggia e vi sfoggia virtuosità, ma tutti nascono dalla stessa anima, e l'uno sembra presentire e attendere l'altro, per diverso, per opposto che sia. Uno dei saggi, che si apre con maggior altezza di tono, è quello sul Foscolo, che fu scritto quando le ceneri del poeta dall'Inghilterra vennero trasportate in Italia e deposte in Santa Croce; e il De Sanctis volle non solo discorrere del Foscolo uomo, poeta e scrittore, ma del Foscolo simbolo, quale avea vissuto e operato negli animi dei giovani che fecero la rivoluzione del Quarantotto:

Come uomo lungamente amato e desiderato — così comincia quel saggio — che torna in patria, l'Italia rivede Ugo Foscolo. Il grande esule viene a prendere il suo posto accanto a Vittorio Alfieri, nel tempio de' suoi *Sepolcri*, nella città delle sue *Grazie*. Nessun uomo ha avuto nemici così accaniti, anche oltre tomba;

pedanti politici e letterarî mescolavano il loro abbaiare colle pie mormorazioni dell'ipocrita, e la sua immagine ingrandiva sempre. Il tempo cancellò dalla vita sua la parte aneddotica e terrestre, materia di accuse e di calunnie, e rimase la statua, adorata come un idolo dalle nuove generazioni. Anche oggi, se parli ai giovani di Foscolo, non odono ragionamenti, non ammettono discussioni, credono in Foscolo, amano Foscolo; e lo amano perchè lo amano — per una forza occulta — come si spiegava tutto una volta. È questo grido universale di simpatia, che pone oggi sul suo piedistallo il grand'uomo, affogando nell'immenso plauso le voci ostili e anche le imparziali.

È un principio adatto alla solennità del momento e che risponde all'animo dello scrittore, il quale anche lui è stato uno di quei giovani foscoliani e risente le impressioni della gioventù; ma non è un principio tale che costringa a continuare nella nota alta, sforzando la voce, o a precipitare d'un tratto, producendo una dissonanza. Già nel modo in cui è rappresentato l'entusiasmo dei giovani, e in quella allusione quasi scherzosa alla «forza occulta, come si spiegava tutto una volta», e nell'accenno agli «imparziali», cui tocca non giustamente la stessa sorte che agli ostili per pedanteria o con ipocrisia, c'è la possibilità dal trapasso alla pacata indagine critica. Nel corso della quale, descrivendo i tempi e le vicende giovanili dello spirito del Foscolo, il critico vi s'immerge a tal punto che non più narra tenendo a distanza l'oggetto della narrazione, ma rappresenta e drammatizza:

Sognava Bruti e Scevoli, e trova uomini comuni, e, perchè non sono eroi, li giudica pigmei. Osano proscrivere il latino! Osano condannare la *Basvilliana*! E i giornalisti che vendono la penna! E i letterati che incensano a' potenti! E i democratici che tiranneggiano, come un tiranno! Foscolo fremeva. E loro caricavano, e lo chiamavano per istrazio Catone e Ugone.

Ma anche qui il dramma offre il naturale passaggio all'analisi e al giudizio, anzi alla sentenza morale:

Uomo di passione e d'immaginazione, Foscolo, percosso da avvenimenti tanto straordinarî in così breve tempo, in contraddizione con tutte le sue affezioni e con tutte le sue idee degli uomini e delle cose, non aveva quella calma di giudizio, che bastasse a spiegarseli ed acconciarvisi, come fanno i più. Il vero patriota, non che starsi in distanza coi denti ringhiosi, maledicendo tutta la società, vi si mescola, e fa il bene che può, pur rimanendo lui.

Ed ecco al Foscolo ringhiante e alfiereggiante succedere un altro Foscolo, quello delle odi alla Pallavicino e all'amica risanata:

. . . . la classica ode ne' suoi ampî e flessuosi giri, dove l'anima si espande nella varietà della vita. In questo suo classicismo a colori vivi e nuovi senti la freschezza di una vita giovane, guarita da quel sentimentalismo snervante, e risorta all'entusiasmo, incalorita dagli occhi negri e dal caro viso e dall'agile corpo e dai molli contorni della beltà femminile, tra balli e canti e suoni d'arpa. In questo mondo musicale e voluttuoso l'anima si fa liquida, si raddolcisce, e spunta la grazia: le corde eolie si maritano all'itala grave cetra.

C'è qui dell'ammirazione e del sorriso, come si vede chiaro nelle ultime parole in cui il De Sanctis ripete una frase letteraria dello stesso Foscolo, e la giustifica e ad un tempo corregge con le sue spiegazioni. Perchè il Foscolo era anche lui, a volte, un letterato, e la cosa non isfugge al De Sanctis; e la dice, e nel dirla non àltera ma integra il ritratto che viene dipingendo. Osserva dell'orazione pel Congresso di Lione:

Vi trovi amare verità intarsiate abilmente di lodi a Napoleone, con gravità e altezza d'idee nella loro generalità coraggiose senza pericolo, e con pompa e artifizio di stile, che scopre più il letterato che l'uomo politico.

La fine del saggio è una pagina autobiografica del De Sanctis, e insieme di tutta la generazione che fu sua; ai quali tempi riportandosi, e avendo l'occhio al presente, scrive:

Ci sentivamo morire di desiderî *rientrati*, che quasi per dispetto ingrandivano e si allontanavano ancora più dal reale, e le illusioni menavano ai disinganni, e da' disinganni pullulavano le illusioni. In quella vuota idealità, così energica e così impotente, incontrammo Foscolo, e fu il nostro uomo, e il suo libro fu il nostro libro. Come Venezia cadde, così cadde Italia, così cadde il secolo decimottavo. Quel libro ci s'ingrandiva, era la nostra voce, vi aggiungevamo i nostri disinganni e le nostre impressioni. Foscolo fu come il nostro compagno di scuola, infelice al pari di noi, e che traduceva così bene i suoi e i nostri segreti... Quella nuova generazione, così malata di desiderio, di misticismo, d'idealismo, siamo noi stessi, fatti ora uomini, che non malediciamo più a quella realtà, la quale siamo giunti a conquistare e a possedere. Volgendo lo sguardo indietro, sulla nostra tribolata giovanezza, vi troviamo il compagno delle nostre illusioni e delle nostre pene, e lo invitiamo a tornare anche lui nella sua patria di elezione, che nelle ultime ore della vita ha tanto maledetta, perchè l'ha tanto amata. Possano i nostri figli contemplare in questa nuova statua che innalziamo un'ultima voce del passato, l'ultimo cavaliere errante de' tempi moderni, e cercare la salute nella intelligenza della vita, nello studio del reale, attingendo nella scienza quel senso della misura, che è il vero fecondatore dell'idea, il grande produttore!

Eloquenza che non è poi eloquenza, cioè un effetto oratorio, ma serio ammonimento, che sorge da un animo che ha vissuto il romanticismo, si commuove al ricordo, ne intende i motivi nobili, ma ne conosce insieme il difetto e il pericolo. L'ultima parola del « saggio critico » è parola di educatore e di politico.

La stessa varietà e fusione di toni si può mostrare in qualsiasi altro scritto del De Sanctis: e tutti rammentano

il saggio sulla Francesca, in cui la ricostruzione del carattere dell'amorosa peccatrice è insieme perfettamente critica e pervasa di tenerezza; in cui dalla critica ai critici e dal comento dei singoli versi si passa al collocamento della figura di Francesca nella storia universale della poesia; in cui l'introduzione di delicata e decorosa semplicità: «Quasi all'ingresso dell'inferno incontriamo questa Francesca che Dante ha fatto immortale», consente, subito dopo, la satira dei comenti pedanteschi, e perfino l'aneddoto della lettera che il De Sanctis ricevette da due studenti di Bari, i quali gli domandavano perchè Petrarca non avesse scritto in latino i canti d'amore per Laura.

Se, come il De Sanctis stesso più volte avvertì, in Italia non fosse (o non fosse stato ai suoi tempi) bassissimo il senso critico e scarsa la coscienza distintiva tra bellezza e belletto, non sarebbe accaduto che una prosa come la sua venisse giudicata grama e scorretta, ed egli annoverato tra coloro che «scrivevano male». Certamente, non negherò io che si trovino nelle sue pagine negligenze, che si potrebbero correggere senza danno o con vantaggio (come nella sua vasta opera critica alcuni errori di particolari, meno frequenti e assai meno gravi, del resto, che in altri critici e storici): ma assai spesso quelle che sembravano scorrettezze erano sprezzature, convenientissime, anzi necessarie allo stile di lui; allo stesso modo che la più parte delle manchevolezze ed errori, che si vennero notando nei suoi giudizî, provenivano dalla inintelligenza dei censori, incapaci di elevarsi al suo punto di vista. Che se uno scrittore che «scrive male», diversamente da quelli che «scrivono bene», dice sempre cose e non mai vuote parole, è sempre vivo e caldo, illumina sempre le menti e commuove gli animi, la conseguenza da trarre dovrebbe confluire nell'augurio che sorga una sequela di cattivi scrittori di quel genere, per rinfrescare le menti troppo scarsamente abbeverate dagli scrittori «che

scrivono bene»! Ma, lasciando la celia, una critica seria avrebbe dovuto riconoscere l'importanza della prosa antiletteraria creata dal De Sanctis, molto più ricca e molto più capace di svolgimenti di quella manzoniana, che l'aveva preceduta; come per mia parte sono sicuro che colui il quale, a distanza di qualche secolo, scriverà la storia della letteratura italiana dell'Ottocento, libero dai pregiudizî dei contemporanei, non turbato dalle nostre polemiche, capace di discernere le linee fondamentali, giudicherà che, tra i conati mal riusciti, e la piccola poesia e la piccola prosa che echeggiarono nei primi anni dell'Italia una, la sola opera del De Sanctis per originalità di stile non meno che di pensiero si eleva alla grande arte, ed è il monumento maggiore della nostra letteratura nel periodo che corre dalla fine dell'opera del Manzoni e del Leopardi alla maturità del Carducci. O forse, disposti bensì e pronti a concedere nome di arte al racconto di un amoretto o a una barzelletta, si prova difficoltà e ripugnanza a dare quel nome al libro che narra il romanzo della vita dell'Italia, ne rappresenta al vivo il dramma e ne canta la lirica, la grande lirica di aspirazione al rinnovamento spirituale, per ciò solo che colui che lo scrisse fu, non soltanto poeta, ma pensatore e critico? Mi si permetta di credere che una ripugnanza di questa sorta sarebbe effetto di nient'altro che di un poco lodevole scolastico pregiudizio.

1911.

XXII

V. FORNARI — B. SPAVENTA.

I

Prima di andar oltre, sarà bene far la nostra visita di congedo, se non proprio di riverenza, alla prosa italiana del buon vecchio tempo, con le sue avvizzite graziette e moine; quale appare come ornatrice di filosofia in uno dei suoi più cospicui rappresentanti, nell'abate Vito Fornari. Ricordo che una volta, molti anni fa, capitato per certe mie ricerche in una antica biblioteca monacale di una città d'Italia, il non men antico letterato, che era colà bibliotecario, saputomi napoletano, mi domandò dell'abate Fornari e: « quando torna a Napoli (questo fu l'incarico che mi diede), mi saluti il Fornari; e gli dica, gli dica (qui il tono si fece tra piagnoloso e orgoglioso) che siamo rimasti in pochi, in Italia, a scrivere con lindura! ».

Le opere del Fornari vennero pubblicate in bellissime edizioni da Gaspero Barbèra, che volle farsi editore, come credeva, della « scuola napoletana », ma fu, in realtà, editore solamente dei linguaioli e prelati meridionali. Un gruppo di fidi amici, cattolici liberaleggianti e di sensi italiani, celebrava il Fornari quasi come un genio metafisico, e come il possente apologeta, che il cristianesimo aveva allora trovato contro il suo ultimo funesto nemico, Ernesto Renan: anzi

in quel gruppo sorse, e da esso si diffuse, la leggenda, avere il Renan dichiarato che il solo libro, che gl'incutesse paura, era la *Vita di Gesù* del Fornari! (1). Da Firenze osannavano altri ammiratori; e, per esempio, dell'*Armonia universale* (la metafisica dell'abate, ristampata dal Barbèra) si scriveva: « Ciò che desta maggiore ammirazione è l'inimitabile venustà della forma e bellezza dello stile. Ben si vede esser questo scrittore nato sul suolo medesimo dove visse e insegnò Pitagora, che egli medesimo chiama primo e sommo maestro di armonia: in quella ridente Magna Grecia, ecc. ecc. La maniera stessa, con cui egli espone le sue dottrine, ponendole in bocca ad altri personaggi in dotti e liberi conversari, riconduce la mente alle scene immortali del *Fedone* e del *Timeo*... Le severe speculazioni sono di tratto in tratto interrotte con piacevoli discorsi, i quali ci tolgono alla pura astrazione... » (2).

Quei dialoghi s'intitolavano: *Il Zingarelli ovvero dell'armonia ideale; il Leopardi ovvero dell'armonia dello spirito; il Giovene ovvero dell'armonia della natura.* La filosofia del Fornari era quella tradizionale cattolica, combinata con talune dottrine dell'Hegel, dello Schelling e del Gioberti, e propriamente con le parti più scadenti ed antiquate dei sistemi di questi filosofi. Ma a lui stava a cuore soprattutto la bella forma letteraria, intesa al modo del purismo italiano. Ed è doveroso riconoscere che, posto siffatto ideale, egli dava prova di perizia grandissima nell'imitazione degli scrittori antichi, e di accuratezza meticolosa; onde quei suoi periodi, nitidamente impressi dal Barbèra, paiono scolpiti in lapide, tanto sono ben equilibrati e studiati in ogni particolare, e perfino nelle minuzie della punteggiatura e dell'ortografia. Altrettanto povero e trascurato è il contenuto ossia il pensiero. Alla fine dell'*Ar-*

---

(1) Questa leggenda è anche ricordata negli *Annali della casa editrice Barbèra*, p. 251; e non è il caso di farne notare il sapore comico.

(2) *Annali* cit., pp. 69-90.

monia universale (1) è una lettera a Carlo Troya sulla questione, che testè è stata rinfrescata, circa la discendenza o meno delle lingue umane da unico ceppo. Il Fornari manifesta questa idea semplicissima: che, se la linguistica moderna non trova tracce dell'unità, la ragione è che essa studia i suoni; ma la lingua consta di forma e materia, e solo con lo studiare nei linguaggi la forma, sarà dato scoprire la loro somiglianza. Osservazione semplicissima, ma del tutto inconcludente, perchè la questione non volge, in quel caso, sulla identità sostanziale della mente umana nella forma del linguaggio, sibbene appunto sulle antichissime connessioni e derivazioni di civiltà che si manifestano nei linguaggi storici, e quindi va esaminata appunto nella realtà e corporalità fonica delle parole. Comunque, quella vana ombra di ragionamento critico viene trascinata per dieci pagine, che cominciano con cinque periodi introduttivi, notevoli soprattutto per la tenerezza con cui vi sono accarezzati e messi in rilievo i legami sintattici: « Non so esprimere, o dottissimo Troya, con quanto desiderio... Certo, la storia... E veramente... Or la storia... Laonde Ella ecc... ». Il dubbio del Fornari verso coloro che discettano circa le affinità o le discordanze delle lingue, è enunciato così: « Hai tu sottilmente investigata la natura dei vocaboli e la loro essenza? Quando e' ti paia che due voci di due diversi linguaggi, le quali significhino il medesimo concetto, differiscano al tutto tra loro nel suono; se' tu certo che non ci ha altra cosa ove possano assimilarsi? ». Con nessuna conoscenza della storia scientifica, e con insieme la persuasione della sua propria sapienza superiore a quella di ogni più sapiente moderno (tale atteggiamento era proprio dei nostri vecchi grammatici e retori), il Fornari afferma subito dopo: « Parrà per avventura una cosa singolare, che io, volendole parlare della imperfezione presente di

(1) 2ª ediz., pp. 297-307.

questi studî, e del compimento che possono tuttavia ricevere, nondimeno io prenda le mosse dal più antico scrittore che ne abbia toccato. Ma così è: niuno, che io sappia, è ito più oltre di ciò che ne scrisse Platone nel Cratilo, e presso che tutti sono rimasi indietro da lui». E che cosa Platone avrebbe detto d'ignoto ai moderni? «Egli in prima avverte, assai acutamente (!), che le parole sono strumenti (!) da nominar (!) le cose»; «e poi», fatta questa grande scoperta, «a spianar meglio il suo concetto, giovasi di alcune leggiadre similitudini, come sempre e' suole»: che è una cara cosa.

Perchè il Fornari scrisse la sua opera capitale, la *Vita di Gesù*? Egli non fu mosso dall'ardore di un *defensor fidei*, armato di una più o meno ammodernata teologia, filologia, mitografia, cosmologia e geologia: tutta roba estranea alla sua cultura e al suo interessamento. E non era nella condizione poetica di un'anima ingenua, che prenda a narrare da capo la vita di Gesù, componendo come un nuovo vangelo, formando una nuova pia leggenda. Il Fornari medesimo è assai impacciato, allorchè, nell'introduzione, volendo giustificare la sua intrapresa, immagina che gli si domandi: «E a che dunque un'altra opera, se abbiamo l'Evangelo, e se quello si deve accettar tal quale? a che l'opera tua?».

Alla quale domanda e obiezione egli risponde, che la sua opera serve perchè «il nostro pensiero, vago e sempre disattento, si fermi» sul gran libro. Cioè, egli confessa che non ha niente di suo da dire, e che, come sogliono i predicatori, prende ad ampliare ed esornare le parole del libro sacro. Nessun dubbio lo agita; nessuno slancio di sentimento lo commuove. Il libro sacro è, per lui, perfetto e immutabile: non ci è da far altro che andarvi giocando attorno con la riflessione e con l'arguzia, per l'appunto come facevano i secentisti nelle loro scritture devote. E, in verità, a nessun'altra opera della nostra letteratura la *Vita di Gesù* del Fornari si potrebbe più acconciamente assomigliare che alle

Dicerie sacre del cavalier Marino. Le enumerazioni e combinazioni numeriche, onde si dilettano gli oziosi che contano i travicelli del soffitto, ne riempiono gran parte. Fin dal principio si annunzia, che Iddio si avvicina all'uomo di passo in passo: « i quali passi, a contarli, sono sei: la creazione dell'universo, la formazione dell'uomo innocente, lo stabilimento delle sorti dell'uomo caduto, l'età dei patriarchi, tutta la storia profana, la consacrazione e la storia del popolo da cui nacque Gesù secondo la carne ». E sei sono anche le giornate della creazione, suddivise in tre coppie; ed appartengono la prima coppia al Padre, la seconda al Figliuolo, la terza allo Spirito Santo: la prima coppia è il genere, la seconda la specie, la terza l'individuo. Infatti, se si piglia in esempio la seconda coppia consacrata al Figliuolo e significante la specie, si vede che in quelle due giornate furono create nell'una le piante ossia le specie vegetali e nell'altra le stelle, le quali (dice il Fornari) sono simili, più che ai rubini e diamanti, ai fiori: « sono i fiori del cielo, come i fiori sono le stelle della terra ». Non ho detto bene, ricordando il Marino? Quest'ultima immagine non sembra tolta di peso alle celebri ottave sulla rosa raffrontata col sole, che si coronano del razzo finale: « Egli nel cerchio suo, tu sul tuo stelo: Tu Sole in terra, ed egli Rosa in cielo »? Il Fornari parla della nascita di Gesù; e fa osservare che questa nascita seguì circa venti anni, o poco più, all'anno di Roma 727, « nel quale Cesare Ottaviano si fece dichiarare iddio e prese il nome di Augusto ». E, nonostante le oscurità cronologiche e gli screzî degli eruditi, sta il fatto (egli continua) che la madre di Gesù « nacque una settimana di anni circa dopo l'apoteosi di Augusto, o una settimana incominciata, o già finita, tra' quali due termini corre a punto un libero spazio di quasi due anni. Per conseguenza, la nascita di Maria fu da parte di Dio una pronta (!) risposta alla provocazione umana ed un principio dell'opera nel fatto della Incarnazione ». Deter-

minando meglio: « passano, insomma, intorno a tre settimane di anni dalla deificazione di quell'uomo all'umanazione di Dio; e la prima settimana passa in un cupo silenzio tra Dio e l'uomo; ma, al principiare della seconda settimana, il silenzio è rotto da parte del più potente, e Dio dà principio con la parola sua ad un'opera nuova dell'umanità ». Questa sorta di problemi, come si vede, acuti e arguti, non rimasero senza imitazione tra i cattolici napoletani; ed io (metto qui un altro mio ricordo), avendo dovuto anni or sono esaminare per incarico della famiglia i manoscritti lasciati da uno di costoro, ebbi a trovarvi, tra l'altro, una lunga disquisizione sul quesito: — se, essendo la storia del mondo un circolo, il centro ne sia Roma o Gerusalemme. — Alla fine di un'infilzata di pro e contra, una nota dell'autore avvertiva che, avendo egli consultato in proposito un seguace del Fornari, la difficoltà gli era stata risoluta in modo impensato e soddisfacente, con l'idea luminosa: che la storia del mondo, piuttosto che un circolo, deve considerarsi un'ellisse, epperò con due fuochi: Roma e — Gerusalemme.

Se ciò non è scienza, non è neppure sentimento religioso. Il Fornari può dirsi, sotto tale rispetto, un vero materialista. « Gesù Cristo così viene al mondo, come arriva a noi una persona di cui abbiamo già udito il suono de' passi... Iddio si avvicina di passo in passo alla sua creatura ». « Chiamo respiro di Gesù Cristo l'effusione dello Spirito Santo, la quale viene da lui quaggiù a ondate, come il fiato dal petto de' viventi, con un simile respiro di moti inversi e alterni... ». In tempi primitivi, d'incomposti impeti religiosi, certe immagini rispondono alla fantasia dei popoli, « perturbata e commossa », come avrebbe detto il Vico: in tempi colti, e presso scrittori riflessi, sono vere e proprie materialità, che dimostrano assenza di spirito religioso.

II

Mentre a Napoli il Fornari così sentiva religione e filosofia (e altri si accordavano con lui in altre parti d'Italia; per esempio in Firenze, dove Augusto Conti « professava la filosofia perenne, quella che, nata nell'Eden, si era quindi propagata, senza interrompimento e senza alterazione di sorta, sino a lui » (1), e dettava « prose » filosofiche); in Napoli stessa Bertrando Spaventa formava il più reciso contrasto alla tradizione dei linguai e frasaioli. Lo Spaventa, dalla filosofia galluppiana, che era stato il progresso filosofico italiano dei primi decennî del secolo, si era alzato all'idealismo assoluto di Hegel, del quale fu in Italia uno dei più sagaci interpreti e dei più strenui propugnatori. Egli ebbe un'inestinguibile sete di verità; e, benchè hegeliano di convincimento, non ridusse la filosofia del maestro a un catechismo da ripetere e difendere per obbligo di setta, ma si travagliò nell'assorbirla e trasformarla in suo succo e sangue; e la espose al fuoco di tutte le obiezioni e critiche, pronto sempre a cercar di comprendere l'avversario qualunque fosse, pensieroso sempre degli aspetti di verità che gli potevano rimanere celati. Quale che sia il giudizio che si porti sulla filosofia dello Spaventa, questo carattere della sua opera prova l'animo veramente filosofico di lui. Non era un pigro che abbracci una volta per tutte un sistema per non averci più a pensare; ma una mente attiva, che sapeva il pensiero essere perpetua autocritica, e non temeva, anzi amava queste lotte interiori. È notevole che, negli ultimi suoi anni, studiasse tutte le forme più o meno nuove

(1) Fiorentino, *La filosofia contemporanea in Italia*, p. 76.

di filosofia, che si andavano affacciando, specialmente le empiristiche e positivistiche. Egli morì dubitando, riesaminando, discutendo.

Un uomo così fatto non aveva nè tempo nè voglia di stare ad adornare di ghirigori un sistema bello e compiuto: egli partecipava al lavorìo del sistema *in fieri*. Perciò i suoi scritti non si perdono in vana e pomposa erudizione, non espongono opinioni divergenti con indifferenza da curioso; ma pongono nettamente problemi e si sforzano di risolverli. La loro forma si accosta spesso a quella della matematica; non già, beninteso, nel metodo dimostrativo, ma nell'asciuttezza del discorso, che aborre la divagazione e la chiacchiera. Si apra qualsiasi delle sue memorie: *Spazio e tempo nella prima forma del sistema del Gioberti* (1864). Comincia: « La contradizione che io ho notata nel concetto giobertiano della creazione, è quella della opposizione assoluta e della identità astratta, del kantismo e dello spinozismo. La stessa contradizione si riconosce nei concetti di spazio e tempo, giacchè Gioberti gl'identifica con la creazione ». E si paragoni col primo dialogo del Fornari: *Il Zingarelli o dell'armonia ideale*, che tratta il medesimo argomento! Ecco il principio di un'altra memoria: *Idealismo o realismo* (1874): « Il problema, come è enunciato da Kant, nella sua generalità è questo: determinare la condizione *a priori* della possibilità dell'esperienza. Prima di entrare in materia, è necessaria una breve avvertenza sui tre concetti dell'apriori, dell'esperienza e del dato ». La memorietta: *La legge del più forte* (1874), dopo avere in poche parole ricordato le grande estensione che andava prendendo la dottrina dell'elezione naturale escogitata dal Darwin, e la lode, che le si soleva dare, di fornire una spiegazione meccanica dei fatti, attacca subito: « Ora è vero che la dottrina dell'elezione escluda ogni teleologia, e sia puro meccanismo? Se si bada al nome soltanto, si risponde immediatamente di no. Ma lasciamo stare il nome

e poniamo mente al concetto ». — Il periodare dello Spaventa è breve, le parole sono contate, la terminologia è rigorosamente tecnica; le sue pagine non sono lettura facile per le menti distratte: pure, gli stessi lettori meno attenti non possono non avvertire, in tutto il suo stile, un movimento e una vivacità, provenienti da un pensiero che non ristagna ma va difilato al suo segno.

Nè un temperamento così fatto poteva amare l'eloquenza, nel senso corrente, che è quello dell'amplificazione di un pensiero, che non viene sviluppato nelle sue difficoltà, ma esposto con copia d'immagini e parole. Quando l'occasione lo costringe a un discorso alquanto eloquente ed essoterico, l'eloquenza dello Spaventa è sempre virilmente semplice. La prolusione sulla filosofia italiana nei suoi rapporti con la filosofia europea termina a questo modo:

L'ultimo grado, a cui si è elevata la speculazione italiana, coincide coll'ultimo risultato della speculazione alemanna. Questa coincidenza ci addita la via che dobbiamo tenere per progredire. Studiamo noi stessi, la storia del nostro pensiero, ma senza temere o spregiare il pensiero di un'altra nazione, in cui si raccoglie egualmente il patrimonio della speculazione europea. Studiando anche questo pensiero, noi studieremo meglio noi stessi; giacchè esso non è altro in sostanza che lo stesso nostro pensiero in altra forma. Così noi avremo come due coscienze in una, cioè una maggior coscienza. Noi abbiamo tanto più bisogno di specchiarci in questa seconda coscienza, in quanto che, per la malvagità degli uomini e della fortuna, la nostra non è stata sinora quel che avrebbe potuto essere. Dopo le lunghe torture di Campanella e il rogo di Bruno, si formarono in Italia come due correnti contrarie: quella de' nostri sommi pensatori e quella de' loro carnefici. Questi dicevano, naturalmente, che la loro era la vera corrente della nostra vita, la vera filosofia italiana. Questa corrente non è ancora del tutto estinta; anche oggi dicono che l'Italia, che noi stiamo facendo, non è la vera, ma la vera è quella che abbiamo disfatta. Tale contradizione nel seno stesso

della vita nazionale impedì lo sviluppo della filosofia del rinascimento, e fu cagione che Vico e Gioberti poco fossero compresi, anzi, dirò francamente, non comprendessero perfettamente sè stessi. Così la mancanza di libertà ci fece per lungo tempo come stranieri a noi medesimi, e il nostro vero pensiero divenne quasi un segreto per noi, prosperando in altre contrade. È tempo di ripigliarlo, che è nostro, ora che siamo liberi.

Ma, se rifugge dall'eloquenza, lo Spaventa si sente a tutto suo agio nella polemica, perchè, adusato a discutere con sè stesso e a sventare le insidie che tendono le parole, gli riesce ben agevole stringere l'avversario chiudendogli le scappatoie. La polemica ha perciò gran parte nelle sue opere; e fu benefica, e si legge ancora con molto frutto. Il suo temperamento lo portava non all'ironia, ma al sarcasmo e alla rappresentazione grottesca. Non rideva egli degli spropositi, non ci si divertiva; ma li rappresentava in modo da renderli ridicoli. La polemica contro l'oggettivismo del Mamiani culmina in una di queste rappresentazioni grottesche, non facilmente dimenticabili:

Per il Mamiani l'Assoluto è come un oggetto, che è lì, dinanzi, fuori, sopra di me, come una luna, una terra, un sole; io lo contemplo, di lontano, ed ei non ne sa nulla, o almeno questo sapere non entra punto nella mia rappresentazione... Io fo di andare fino a lui, senza però muovermi di dove sono, come fa appunto l'astronomo coi suoi cannocchiali, o d'imbroccarlo come fa l'arciero con la saetta; io m'affatico, ed egli immobile e indifferente, lì... Ovvero, che è lo stesso, l'Assoluto è come uno che dorme profondamente, p. es., Giove sul monte Ida, e io mi muovo dal posto, o almeno così pare, e, valicando non si sa come l'infinita distanza che mi separa da esso, me gli fo addosso, pian piano, per tema che non si svegli, e mi mangi vivo; e gli frugo le tasche per sorprenderne le confidenze; e ne cavo qualcosa, ed ei séguita a dormire: e io scrivo e racconto e stampo, e svelo il segreto.

Nei primi tempi del suo insegnamento all'università di Napoli, nel 1861 e 1862, gli si rivoltarono contro i filosofi tradizionalisti, specie i giobertiani di un certo annacquato giobertismo; i quali mandavano alle sue lezioni loro campioni, con l'incarico d'invigilarlo, coglierlo in fallo e movergli obiezioni imbarazzanti. Bisogna sentirgli raccontare le sue avventure universitarie di quegli anni:

Or fa quasi sei anni, il giorno stesso che io principiai le mie lezioni universitarie, mi fu fatta questa strana domanda: — Cosa siete voi? psicologista o ontologista? — Io sapeva bene il detto: *tradidit mundum disputationibus*, e indovinava anche un po' il segreto degli interrogatori. In quel tempo a Napoli gli ontologisti e i psicologisti erano una specie di guelfi e di ghibellini, di neri e bianchi; ed era prevalsa la parte guelfa e nera. Io non risposi immediatamente: sono questo o quello; ma ricorsi alla storia, a questo gran «stato civile» di tutte le fazioni e di tutti i sistemi; e feci vedere — in modo, dirò, irrefragabile — che la vera ragione di quella guerra non esisteva davvero più, e che, per conseguenza, i suoi paladini credevano di portare in capo l'elmo di Mambrino e in mano la spada di Orlando, e non avevano che la catinella del loro barbiere e il coltellaccio del loro beccaio; che, in altri termini, il puro psicologismo, nato e battezzato pochi secoli prima di Kant, era morto dopo costui; e il suo famoso rivale, il puro ontologismo, aveva tirato le cuoia e restituito la grand'anima a Dio molti e molti secoli prima. La mia risposta, dunque, fu questa: io non posso essere nè psicologista nè ontologista a modo vostro, nè Orlando nè Rodomonte, nè Ruggiero nè Sacripante; ma sono quello che posso e devo essere ora, in questo secolo, dopo quelle morti e quei funerali; dopo Kant e dopo Hegel, e, se volete, anche dopo Gioberti.

Era un uomo che aveva non solo muscoli, ma anche nervi, sensibili all'impazienza e prorompenti nello scatto vivace. Ma l'avversario che doveva muovergli la fantasia, fu per l'appunto il Fornari, verso il quale la diversità del temperamento che abbiamo delineata proruppe in aperta op-

posizione, e dette origine a una battaglia di opuscoli e contropuscoli tra scolari del Fornari e scolari dello Spaventa. Questi, provocato da uno degli opuscoli scritti contro di lui, si dette in un momento di buonumore, a ritrarre fantasiosamente la figura del Fornari, quale si atteggiava nei libri del filosofo dell'*Arte del dire*, e quale era venerata dai discepoli, — raccontando un suo sogno burlesco in una lettera che inviò al giornale il *Fanfulla*:

Che notte, mio caro amico! che sogno! Pareami di essere trasportato in una contrada, che non avevo vista nè immaginata mai, quasi senza tempo e senza spazio, o, come si direbbe da noi, tutto tempo e spazio puri, nella quale non vedevo, nè discernevo nulla: nulla di successivo, nulla di simultaneo. Mi guardavo sotto i piedi, nulla; a diritta, a sinistra, indietro, avanti, di sopra, nulla; vuoto, vuoto dappertutto. O Dio, mo precipito! Ed ecco ad un tratto che vedo! vedo lontano lontano un punto luminoso, che, irraggiando, subitamente diventa un mare, un oceano e riempie in un istante il vuoto infinito in cui mi trovavo io. Ma questa, dissi tra me più sbalordito di prima, è la Creazione!!! E infatti quel punto prese una forma, una figura, una faccia che mi pareva d'aver visto e di non aver visto altra volta, di conoscere e di non conoscere. Era da capo l'abate Fornari, il mio persecutore! Ma era e non era lui: non più tirato dal carrozzone, ma seduto su un trono di luce, e tutto luce anche lui, la testa (la gran testa), le spalle, il petto (il divin petto), la pancia, i piedi (anche i piedi aveva, che erano anche divini) — e intorno intorno un'aureola grande di luce, sempre luce, non altro che luce; ma la sua era una luce più lucida, più limpida, più pura, più fiammeggiante di ogni altra; era la Luce; la faccia specialmente, la divina faccia, era una cosa che non ti so dire: tutta parvenza, trasparenza, specchialità; in una parola, Bellezza. Ed ecco vidi una voce che era La voce (non l'udii, perchè anche la voce era luce), la quale folgorò (non gridò): *fiat*. — Ed ecco il luminoso infinito Vuoto intorno al trono popolarsi d'innumerevoli Cosi o Parvenze, che mi parevano Stelle o Soli, e anch'essi sedevano su troni di luci, come sopra, ma di luce riflessa, ripercossa, ectipa, derivata dalla Luce;

e i troni erano più bassi; e le facce — quelle facce! — erano belle! Erano belle di certo, ma non erano la Bellezza. A destra e a sinistra del trono riconobbi Galasso e il frate; e poi Conti, Persico, Cantù e altri, e più lontano uno stuolo sterminato di ora non più infelici, ma felicissimi pugliesi. L'abate, quantunque trasfigurato e pellucidato assolutamente, aveva pure in mano un volume, il Divino Volume, e non ho bisogno di dirti che era l'*Arte del dire*. Ma non era di quelli che tante volte tu ed io abbiamo avuto anche in mano e che si vende da Morano tanti centesimi il foglio. No: il volume appariva anch'esso trasfigurato e pellucidato: era carta che non era carta, inchiostro che non era inchiostro, scrittura che non era scrittura; anche esso tutto Parvenza, tutto Luce, tutto Bellezza; era il Dire, l'eterno e sempiterno Dire, il Dire in sè e per sè...

Scrivere roba di questa sorta e in questo tono, è parso, di poi, non confacente alla dignità scientifica e professorale; ma di questo avviso non fu il Carducci, per esempio, delle *Confessioni e battaglie*, e non sarà chiunque conosca per propria esperienza la scienza divenuta passione. In sèguito, si è sedata la passione, e abbiamo avuto in numero cospicuo persone più gravi e più dignitose, a quanto sembra, di un Bertrando Spaventa; ma anche la scienza, diciamo così, si è sedata.

1907.

XXIII

A. C. DE MEIS — G. TREZZA
V. GIORDANO-ZOCCHI — A. TARI.

I

Per un altro verso, in alcuni degli scolari e allievi dello Spaventa, si andò formando una disposizione d'animo, che era proprio l'opposta di quella che noi abbiamo descritta nel maestro. L'hegelismo si solidificò in un domma, incapace di autocritica, sterile di svolgimenti. Quegli allievi e scolari avevano compreso, o appreso, che l'Assoluto non può essere se non l'Idea, e che l'Idea si pone come Natura e si riconosce come Spirito, e che la filosofia dà ragione di tutto, in forza del suo principio dialettico. Di queste dottrine si fecero una fonte di gioia, alla quale si dissetavano, spegnendo ogni ardore di vita cogitativa ed attiva. « Ah! non per questo!... »: non per preparare un ritiro ascetico dal pensiero e dalla vita era sorta, nel suo impulso originario, la dialettica di Giorgio Hegel. La pace mentale della formola, come il quietismo ottimistico, erano la sua morte. E quella deviazione, accaduta in Italia come in Germania, ammonisce che non c'è indirizzo filosofico, quantunque rivoluzionario, che non sia esposto al rischio di diventare cattolicesimo apostolico e romano.

Come rappresentante di questa condizione di spirito si può ricordare l'abbruzzese Angelo Camillo de Meis: un medico e naturalista assai colto in filosofia e letteratura, esperto maneggiatore della penna; e un carattere eccellente, un cuore d'oro, che fu carissimo al De Sanctis, allo Spaventa, e agli altri di quella generazione e compagnia. Sotto il rispetto filosofico, il De Meis non trovò nulla di nuovo, e le sue trattazioni storiche e naturalistiche peccano di formalismo. Nei suoi libri, in uno stile copioso e degenerante nel verboso, egli disse e ridisse, in infiniti modi, le generiche verità dell'hegelismo, come chi reciti una professione di fede e creda che, a forza di recitarla, debba finire col farla passare negli animi altrui. Dubbio e critica erano esclusi, perchè mancava un vero svolgimento.

Un animo e un ingegno così fatto non poteva scrivere il dramma o il romanzo del pensiero; non c'è dramma o romanzo dove non c'è luce e tenebre, giubilo e sconforto, vittorie e sconfitte. Pure il De Meis tentò un romanzo filosofico, *Dopo la laurea*, che i suoi amici levarono al cielo come un capolavoro, ma che rimase senza efficacia ed ora è conosciuto da pochissimi, ed è anzi diventato una rarità bibliografica di prima riga. Il romanzo è in forma epistolare, con alcuni intermezzi del supposto editore: sono lettere scambiate tra un giovane, Giorgio, ed un suo amico più attempato, Filalete. Giorgio è uscito da poco dall'università con la laurea di medico, ha viaggiato e studiato a Parigi, ha riportato già i primi trionfi compiendo difficili diagnosi e indovinando ciò che i suoi colleghi meno ingegnosi non avevano saputo. Pure, egli è insoddisfatto, e, in mezzo a quei trionfi, sente un gran vuoto: tutta quella scienza naturale, che egli ha appreso, non gli dice ciò che il suo animo profondo brama e domanda. Gli risuonano all'orecchio, quasi ironia, le parole che ha còlto sulle labbra degli scienziati e professori francesi, tra i quali ha vissuto e lavorato (qui sono tratti autobiografici dello

stesso De Meis): « *Le Créateur l'a voulu comme cela, il l'a fait comme lui a plu* »; ovvero: « *Prions plutôt le Créateur d'ajouter à notre petit raisonnement un petit peu de sa grande raison* ». « Io non saprei dirti, Filalete, quante volte avrei voluto dar di mano a una zappa e andarmene lì dentro al celebre museo, e rompere guastade e guastaduzze e sfracellare quegli scheletri ritti, quelle pelli acconce e quelle colorite cere, e bruciare atlanti e cataloghi, e finirla una volta coi musei d'ogni specie; i quali alimentano la singolare illusione che in quelli consiste la scienza, e non lasciano accorgere che quelli non sono che ammennicoli, forme vuote e fredde, come quelle dentro alle quali invece di carne non c'è che della paglia, della stoppa e del ferro filato. In quelle forme abitava la vita: cosa ne avete voi fatto? ». Filalete seguiva l'altro con occhio vigile, come il prete segue l'ateo infermo, pronto a piombargli sopra nel momento della debolezza, per convertirlo a Dio. E Giorgio, che ha aperto il varco all'eloquenza di Filalete, non si può più liberare dal nemico, che gli è ormai dentro. Invano egli cerca una via di scampo: — la scienza naturale non mi riempie l'animo: dunque, mi darò all'arte. — Filalete impianta e svolge una lunga discussione sull'ufficio dell'arte nel mondo moderno (questa discussione riempie la più gran parte dell'opera), e vince e stravince provando, in conformità dell'estetica di Hegel, che l'arte è morta, e che tutte le più recenti manifestazioni artistiche portano le tracce di questa morte: la flora poetica contemporanea dava allora, come in Francia la *Victorughia atassica*, in Italia la *Pratia epileptica* e la *Zanellia superflua*. La conclusione è, che bisogna accettare il fatto compiuto, prestare omaggio alla nuova regina, la Filosofia, e tutto riformare, scienze ed educazione, secondo filosofia, risolvendo e compiendo le scienze empiriche nella filosofia della natura.

Il libro è curioso: vi sono dette con molta chiarezza, sebbene con soverchia abbondanza, cose assai giuste: vi si

trovano ricordi della vita intellettuale italiana di tra il 1840 e il 1870: ma non è difficile scoprire la ragione della stanchezza, che esso ingenera. Il dramma è risoluto, prima che cominciato: Giorgio è un personaggio da burla, che fa lo scettico, ma è già persuaso quanto Filalete; il contrasto è voluto dall'autore, ma non è effettivamente sentito e rappresentato. Per esempio, quando Giorgio forma il proposito di darsi all'arte, voi avvertite che si tratta di un espediente per avviare la discussione sulla natura dell'arte: Giorgio non ha sul serio quel sentimento, e neppure s'illude d'averlo. «Adesso che me ne ho messo l'animo in pace, penso di ripigliare il mio progetto di vita poetica; ed ho già fatto il disegno di un poema a uso Prati, riserbandomi di scrivere più tardi un magnifico romanzo alla Guerrazzi, che ho già architettato nella mia fantasia. Sentirai quante diavolerie che ho combinate: che atrocia di caratteri, che azioni infami e scellerate, e che virtù sopraumane, e che orribili catastrofi; credo che manco il demonio in persona vi sarebbe andato a pensare». Questa è già la caricatura di Giorgio, e potrebbe stare sulla bocca di Filalete. Infatti le due anime, immaginate in contrasto, si esprimono con la stessissima intonazione, le stesse immagini, lo stesso periodare, le stesse lungherie, perchè chi parla è sempre l'autore, predicante la sua fede. Il quale dice al lettore, nella prefazione al secondo volume: «Sei pregato di non lasciarti pigliare all'apparenza. Questo che ora ti presento è, come il suo compagno, un libro religioso». Religioso sì, ma non filosofico; religioso sì, ma non artistico.

II

Anche il veronese Gaetano Trezza, dopo avere avuto molti lettori e ammiratori ferventi, è ora quasi del tutto obliato. A torto, io credo; perchè il Trezza non fu ingegno

nè animo comune. Non parlo della sua filosofia, che non differisce troppo dal positivismo senza inconoscibile, all'Ardigò: positivismo, che egli chiamava « scetticismo », nel senso di uno scetticismo oggettivo della natura, la quale gli appariva retta dal mero meccanismo, cieca di idee e di fini. Ma, diverso dal volgo positivistico, il Trezza fu assai versato in istoria, letteratura e filologia; e non c'è quasi grande problema di storia letteraria, delle religioni, della civiltà, che egli non abbia toccato. Non raggiunse, a dir vero, nelle sue trattazioni, risultati originali e importanti: nondimeno, quando l'Italia stagnava nella più stupida micrologia, egli non perse l'abito di « guardar le cose dall'alto », come avrebbe detto il De Sanctis, che quest'atteggiamento considerava come caratteristica dell'ingegno serio. E per questa parte si sarebbe potuto, e si potrebbe ancora, imparare qualcosa dal Trezza.

Egli aveva avuto una lotta interiore. Pio ed austero sacerdote, di spiriti ascetici e mistici, predicatore sacro di molta efficacia e fama, era stato via via assalito da dubbî e aveva finito, dopo meditazioni e ondeggiamenti, con l'abbandonare la prima fede e spogliare le vesti sacerdotali, facendo aperta adesione al razionalismo o, meglio, al positivismo. L'animo suo rimase sempre come fremente della lotta durata, della dilacerazione sofferta. Tutti i suoi libri vibrano di questo fremito. Soffriva anche assai delle accuse che gli venivano dagli antichi compagni ed amici. « Se gli accusatori pronti alle offese ed alle condanne (scrive nella prefazione ai *Saggi postumi*) sapessero quanto costa il mantenersi devoti alla propria coscienza, quanto costa il dividersi dalla fede dei più, e di che spine è seminata la via della vita, andrebbero più lenti a scagliare la pietra sul capo degli avversarî. Se sapessero quanto hanno cercato, dubitato e pianto in silenzio, non gli accuserebbero d'essere gente senza Dio, senza fede, senza onore; non ghignerebbero tanto vilmente in faccia di questi ribelli, che sono le migliori anime

della terra; giacchè per non romper fede alle leggi eterne della natura e della storia, sciolsero i vecchi nodi che l'ignoranza aveva stretti intorno ai polsi della ragione ». Da questa condizione di spirito i suoi libri, la *Critica moderna*, l'*Epicuro*, il *Lucrezio*, il *San Paolo*, ritengono qualcosa di vivo: di una vita convulsa, che spiega l'impressione che essi fecero su molti lettori, e che non sarebbe spiegata dalla forza del loro pensiero scientifico.

Sono libri non di un letterato, ma di un'anima; e ad essi si congiunge strettamente un libriccino, che egli intitolò *Confessioni d'un scettico*. Di confessarsi, di espandersi il Trezza sentiva pungente il bisogno. Compose anche talvolta poesie, delle quali io conosco solo qualche brano aleardeggiante, non certo dispregevole:

Malinconica un tempo era la casa,
ov'io da ferrea povertà contrito
esercitai la giovinetta mente
nella battaglia di contesi studi.
Una stanzuccia breve, un letticciuolo
m'intiepidia le scarse ore di sonno,
e una fioca lucerna illuminava
le vigilie notturne; e spesso il vento,
rigido vento del decembre opaco,
stridea tra i vetri della mia finestra.
Eppur, nel petto fervido, ribelle
l'anima mi batteva, e il dolce raggio
dell'avvenire uscia dalle deserte
giornate senza gloria...

Le *Confessioni d'un scettico* sono dirette a una donna, « che con lui cercò la via della vita, ne sostenne lo spirito dubitante, e ne confortò la solitudine amara dischiudendogli il sogno ineffabile dell'amore »: alla donna, che era diventata sua moglie. È in esse un miscuglio strano di sentimenti, che si riflette nella fraseologia, nella quale l'antico sacerdote e il

nuovo positivista parlano a una voce; le parole dell'una e dell'altra professione vengono al Trezza sulla bocca, e ora si alternano ora si abbracciano nei suoi periodi. Così, accanto alla « via della salute », alla « via della croce », ai « figliuoli della grazia », alla « vigilia dei sensi », alle « ombre della carne », alla « battaglia di un Getsemani atroce », al « tempio sereno », e a cento altri echi del linguaggio ascetico e mistico, trovi, non meno abbondanti, le formole positivistiche, e soprattutto il « cervello » e gli « organi », i « laberinti del cervello » e « l'esperienza degli organi », i « gruppi della materia » e i « gruppi degli atomi ». Ne nascono strane unioni d'« ideale » ed « organi », di « pensiero » e « telaio meccanico del cervello »; frasi come: « le vie arcane dei centri nervosi », e periodi come: « Se tu conoscessi tutte le relazioni del moto nei gruppi molteplici della materia, tu comprenderesti le origini sacre del pensiero ».

E il miscuglio non tende alla fusione, ma piuttosto al contrasto. Perchè l'animo del Trezza, che si professa così altamente meccanista e scettico, non è giunto, checchè egli ne dica, alla serenità. È ancora troppo commosso da essere quello di un vittorioso. Le parole, che egli ripete a sè stesso e alla sua donna, sono le parole del suo intelletto, non la voce intima del cuore. « Tu dunque vedi che le religioni sono impossibili ormai per un cervello moderno, educato alla scuola scientifica della natura ». E la sua anima (che invano egli battezza e ribattezza « cervello ») anela, per l'appunto, a una religione. Ripete la lezioncina dello Schopenhauer sulla « fraude dell'amore »; e la ripete proprio alla donna che egli ama, e che è confidente e partecipe dei suoi dolori. Disserta su Dio, la libertà, la finalità, l'etica, la pena e il premio, l'arte e il sentimento; e scrive: « Se i tuoi organi sono mal disposti a ricevere l'eredità della vita umana nelle sue parti migliori; se le conquiste dell'esperienza non entrano ancora a saldarsi e maturarsi nel tuo cervello; se i gruppi

meccanici vi si arrestarono a mezza via non convertendosi in quella forma più alta e più idealmente vera alla quale è giunta ormai la natura nella storia di sè stessa; se le tue potenze acerbe vi contrastano ancora, e rugge negli organi la ribellione stolta alle sue leggi: tu non sei libera ». Ma neanch'egli è libero; e sembra che voglia stordirsi con le formole scientifiche. La sua tenerezza va altrove, lontano. « Sai tu che se nella solitudine delle mie notti vigilate nello studio mi viene all'orecchio una squilletta che dalla torricciuola d'un chiostro solingo risvegli gli anacoreti che dormono, l'anima mi balza nel petto, e mi sto lì fiso ad ascoltare quel suono come di persona accorata che chiami, e mi risovvengono i dì giovanetti della mia fede, le canzoni modulate nel coro, le festicciuole devote dei semplici, e la gioia serena e fresca che io provavo ritrovandomi fra le teste ascetiche de' salmeggianti, solcate dagli anni e dal dolore? ».

Di questo contrasto, che perdurava in lui tra l'intelletto e il cuore, Gaetano Trezza non fu consapevole, e l'esserne inconsapevole non era poi un impedimento, anzi sarebbe potuta essere una condizione favorevolissima a far delle sue *Confessioni* una schietta opera d'arte. Se ciò non accadde, noi ne sappiamo la ragione: l'arte non è sentimento, ma visione, e il più forte sentimento non basta, da solo, a produrre una pagina artistica. E come nel Trezza, storico e critico letterario, era deficiente la virtù della simpatia e del penetrare nella vita dell'opera letteraria, così a lui, artista, mancò la forza di seguire amorosamente i suoi fantasmi e fissarli nella parola. Egli delle sue condizioni affettive non vede, per così dire, se non i contorni generali: le enumera, non le rappresenta: spesso le ritrae tipicamente, come si fa in un trattato di psicologia. La sua lingua è povera, ripetizione fastidiosa dei medesimi vocaboli e giri di frase: gli mancano le parole intermedie, le sfumature, perchè non ha la visione degli intermedî e delle sfumature. Non vagheggia la

situazione, come fanno gli spiriti artistici; ma se ne sbriga. Perciò le sue *Confessioni d'un scettico*, autobiograficamente sincere sebbene confuse, non s'innalzano all'arte. Non sono una lirica, ma, tutt'al più, un gemito prolungato.

III

« C'è un'ebetudine che è idiotismo ed è fondata sull'ignoranza assoluta delle cose; ma c'è un'ebetudine che è paralisi dell'anima, ed è dovuta a troppa conoscenza delle cose: troppa, perchè soverchiante le esigenze della pratica e ribelle alle condizioni sociali della vita ». A questa seconda forma di ebetudine si riferiscono le *Memorie di un ebete* di Vincenzo Giordano-Zocchi, un giovane napoletano, morto trentacinquenne nel 1877.

Il Giordano-Zocchi aveva cominciato col ristampare un raro libro di quel Tommaso Rossi di Montefusco, noto per le lodi che ne fece il Vico, e l'aveva accompagnato con un suo volume di studî filosofici. In quel tempo egli seguiva un indirizzo che chiama della « discrezione filosofica », e che, facendo la debita parte all'attività sostanziale del pensiero, riconosceva al tempo stesso la realtà di un intelligibile, principio e ragione di ogni sapere, e ammetteva un elemento assoluto nella conoscenza senza negare la finitezza della mente umana, e teneva conto di tutte le altre scienze, le quali non sono da intendere divise o divisibili della filosofia (1).

Non era codesta una filosofia da contentarsene; e non era neppure un inizio promettente. Il Giordano-Zocchi, qualche anno dopo, fu nauseato di siffatta metafisica; e la luce che lo illuminò gli venne dalla filosofia empiristica inglese:

---

(1) *Tommaso Rossi, Studi*, ecc., pp. 163-5.

la *Logica* dello Stuart Mill gli parve un capolavoro, e così i volumi dello Spencer, del Bain, del Lewes. Dall'ammirazione per quella filosofia non si rimosse più. Essa gli garentiva anche quel sentimento dell'Ignoto, del quale non sapeva far di meno. Perchè, diversamente dal Trezza, il Giordano-Zocchi non era entusiasta del « concetto scientifico del mondo »; e scriveva, a proposito di un libro dello Strauss:

Il nuovo concetto del mondo, risultato di tutte le indagini storiche e scientifiche della nuova coltura; cioè a dire, quella tal macchina benedetta, che gira senza sapere e schiaccia senz'accorgersene!... E vi pare che, pensando a quella macchina, possano acquietarsi e risolvere tutte le angustie e le speranze della vita? possano consolidarsi e rifiorire le ispirazioni della virtù e del dovere nel cuore delle turbe? possano addolcirsi le amarezze e le ingiustizie, che sono il pane quotidiano delle moltitudini?... Ma che cosa v'ha di più desolante pel comune degli uomini che il pensiero di una necessità impreteribile? Ma, dunque, una cerchia di ferro costringe il mondo, una catena da anni indissolubilmente rinsaldata chiude e suggella tutte le cose, compresa la volontà e i suoi destini! Tutto è quel che deve essere, e dev'essere così perchè non può essere altrimenti!... Ma il caso sarebbe pure un conforto allora, sarebbe per l'anima un baleno di speranza; perchè il caso almeno non è la ragione, e potrebbe cedere sempre a un altro caso che, spuntando pel verso opposto, lo rintuzzasse vittoriosamente!...

Non si rimosse dall'indirizzo inglese; ma non seppe coltivarlo; perchè nè egli aveva sufficiente preparazione per le scienze empiriche, che porgono il principal contenuto di quei libri, nè in fondo le amava.

Studiando e vagheggiando la vita del popolo inglese, il Giordano-Zocchi concepì un ideale di operosità civile, rivolto all'« unico scopo degno dell'unica cosa veramente liberale a questo mondo: l'onesta cultura ». Ma neppure all'opera pratica egli seppe dare sè stesso. Non seppe, perchè la sua vera

brama era l'arte: l'arte, sognata sin da giovinetto e a fronte della quale filosofia e politica erano state per lui mere distrazioni o tentativi abortiti.

Rimangono del Giordano-Zocchi alcuni saggi d'arte: novelle e drammi e liriche in prosa, lavori di un ingegno vivace, ma non originale, e in cui si avverte il ribollimento delle letture fatte, specie di letteratura inglese, e specie del Poe. Donne epilettiche, catalettiche, sfioranti la follia o folli addirittura, morienti e morte, passano per quei racconti e scene. C'è qualche pagina non senza pensieri delicati, come il princìpio di questo invito a Dalia:

Creiamo una favola, amica mia... Chi può saperla meglio di te? meglio di te chi può sentirla questa idiota verità di tutti i giorni?

La favola è derisa dal mondo: e la tua, la mia vita è una favola; e il mondo non ci crede e ci deride, e a noi non resta che ridere del mondo.

Ridere e dimenticare; dimenticare il mondo e la realtà e noi medesimi, per vivere della favola di noi stessi.

Creiamo una favola, amica mia: un amore senza fremiti di fibra, un ricambio d'affetti senza palpiti, un amore col freddo del dovere.

Io sarò per te come un'immagine dipinta. Tu crederai quella voce un'illusione, ed io quell'immagine un fantasma... ma non sarà bugiardo quel fantasma, e consolatrice sarà quell'illusione.

Io ho il cervello disseccato dal pensiero, tu il cuore atrofizzato dal disinganno; non chiediamo che oblio: e il più leggiero palpito di fibra sperderebbe l'incanto della favola, e la verità ritornerebbe più feroce, la verità di una incurabile esistenza...

Pure, anche nell'arte il Giordano-Zocchi non trovava soddisfazione e contentezza. L'amava ardentemente; e l'arte gli sfuggiva. Perchè?

Noi, che giudichiamo a mente fredda, possiamo dire: — Quel giovane possedeva assai vivace la percezione delle difficoltà e degli errori, ma non già quel vigore di temperamento che fa trovare all'individuo la propria via in una delle

varie direzioni dell'operosità umana. Era, nonostante la sua cultura, il suo acume di osservazione, il suo limpido ragionare e scrivere, la nobiltà del suo animo, un debole; e perciò uno scontento, un inadattabile, un « ebete », come egli stesso, tra scherzoso e malinconico, si definiva.

Ma al Giordano-Zocchi la verità non pareva questa. Egli dava la colpa del suo non riuscire al mondo circostante. E al suo paese natale segnatamente, « a questa Cina più piccola e più prossima all'Africa »; dove « l'aristocrazia del sangue e del censo è incolta e logora da pregiudizî, la plebe idiota ed abbandonata; fra questa plebe e quell'aristocrazia un ceto medio composto in gran parte, e tutto dominato, da curiali e faccendieri... Fatuità in alto, abiezione nel basso, cavilli e mariuolerie nel mezzo: ecco la vita, la gloria del mio paese! ». Frammisto a questa gente, egli fu colpito dalla « malattia dell'Ideale », nella sua triplice forma, poetica, metafisica e patriottica. E quando le ebbe superate tutte e tre, e si fu rigenerato con lo studio e l'esperienza, le condizioni favorevoli allo svolgimento dell'opera sua mancarono pur sempre. E rimase in questa illusione; e, rivolgendosi all'arte scriveva: « Sei mia, e avresti un giorno, all'ombra del mio nome, respirata la grande aria del mondo, se ti avessero dato un po' di pane e di carezze, quando, timida bambina, studiavi i tuoi primi passi nel mondo. Ora, invece, sei rimasta il segreto d'un'anima, e morirai con essa; e così sia ».

Era una vita fallita; e il Giordano-Zocchi ne ebbe coscienza, tanto che radunò le sue fronde sparte, e vi mise innanzi quasi prologo le *Memorie di un ebete*: il racconto delle sue osservazioni, delle sue angosce, delle sue delusioni. Un libro, che ritrae un caso troppo ovvio e individuale da potersi innalzare a rappresentazione di un'epoca o di uno stato spirituale importante: senza unità e forza artistica, anzi nato appunto dalla coscienza di questa deficienza; ma pure semplice e chiaro, e qua e là, come i suoi saggi d'arte, non privo di finezza.

IV

Mentre questo giovane così lamentava le sue perdute speranze, il vecchio filosofo Antonio Tari proseguiva in ciò che aveva fatto tutta la sua vita: divorare libri in tutte le lingue e massime tedeschi (seguendo la moda intellettuale napoletana di dopo il 1840); svolgere, innanzi a una fitta calca di studenti, le sue lezioni di estetica nell'Università; scrivere memorie accademiche su questioni d'arte e di filosofia; e spargere sopra ogni cosa il suo inestinguibile riso di buonumore. Non mai forse la filosofia fu più gaiamente coltivata. Il Tari era uno spirito serbatosi fanciullesco attraverso gli studî più severi, le meditazioni dei più ardui problemi e le più varie erudizioni ed esperienze mentali. Egli pareva veramente un « giullare di Dio », il lieto giullare della Filosofia. Non conobbe nemici, nè pronunziò mai una parola amara. Gli avversarî si faceva compagni, li prendeva a braccetto, e li menava a spasso con sè, divertendosi a contradirli e a sentirsi contradetto.

Molti hanno confessato il loro smarrimento innanzi ai libri del Tari, e li hanno giudicati oscuri, confusi, o troppo densi di pensiero. E non è vero: il suo pensiero era, di solito, assai semplice e chiaro: di ogni sua scrittura si potrebbe dare il compendio in poche e nitide proposizioni. Altri hanno attribuito quell'oscurità alle continue reminiscenze, che la copiosa erudizione gli suggeriva a ogni passo. Ma il Tari ebbe vivacissima, piuttosto che la memoria, l'immaginazione: la densità della sua prosa è densità d'immaginazione. Ogni pensiero diventava in lui plastico: e, accumulando egli immagini su immagini, quadretti su quadretti, le sue pagine riuscivano in ogni lor punto così scintillanti, da sembrare oscure. Tanto più che la sua immaginazione era nutrita

dalla ricca dottrina, che si è detta; e il suo bizzarro genio gli faceva trovare piacere nei ravvicinamenti e collegamenti più disparati e più comici: della frase sublime con la scherzosa, del ricordo solenne con l'aneddoto salace, del linguaggio latino o del tedesco col vernacolo napoletano. Parla in gergo; ma in gergo che è quintessenza di cultura e stravagante miscuglio di elementi geniali.

Nella sua *Estetica ideale*, nonostante la forma didascalica del trattato, questo atteggiamento stilistico già si afferma. Deve accennare, per esempio, alla geometria, la quale costruisce i suoi teoremi per astrazione su elementi a priori, e, quanto è sicura nel suo campo, tanto è impotente innanzi alla realtà concreta? E il Tari dirà che la geometria trae i suoi schemi «dall'eterno viridario della mente», e che «quando le taumaturghe dell'astratto schematismo, le matematiche, condiscendono a farsi applicate e ad entrare in collisione con le libere esistenze, perdono in gran parte il prestigio dei loro metodi... Se si avventurano, povere farfalle, nel foco della vita, sono perdute». Deve ripetere la critica di Hegel sul raziocinare che si muove tra i pro e i contra, e non s'impadronisce del concetto della cosa; e chiamerà quel raziocinare: «un navigare nel vuoto, sul remigio di riflessioni che non toccano nulla e non muovono nulla». Lamenta quella scienza fuori luogo, che opera da corrosivo nell'animo degli artisti; e dice che, per quelle astrattezze, «la loro ingenua intuizione non solo somiglia alle fanciulle del secolo passato, cui la moda imponeva il vestirsi da vecchie, ma imita le famose Gee della favola, che nascevano sdentate e rimbambite». Prese a una a una, non può negarsi che tali immagini siano vivaci e belle: come è anche, nel parlare degli stenti e della povertà cui sembrano condannati i poeti: «la mendicità gentilizia dei grandi eliconidi da Omero a Camoens»; o, nell'accennare con disprezzo all'arte industriale:

« la venale arte, che veggiamo oggidì in voga in quei ghetti giganteschi che si chiamano Parigi e Londra ». Ma la folla variopinta di esse, stretta insieme, conferisce allo stile del Tari l'aspetto del gergo.

Riferirò alcuni brani di una sua lettera filosofica, che mostra in azione queste frasi e immagini, accavallate l'una sull'altra. Egli espone la sua dottrina metafisica dell'Innominabile, che era per lui il vero Reale, immobile e inattingibile dal pensiero:

Il pensiero, nel primo senso che è quello della Finitezza, Relatività, Modalità, morrà come nacque e morrà intero: non essendo stato mai un *quid* fisso, ma un *aliquid* evanescente, un moto mosso senza nulla d'immoto, un FUOR DI SÈ o un NULLA IN SÈ *(Nihil sui)*, perenne. Nel secondo senso, ch'è quello della Infinità, Assolutezza, Sostanza, non saggerà di morte, perchè non commise la minchioneria del nascere; e permarrà *in saecula saeculorum*, intero; non quiddità fenomenale, anzi Iperquiddità sostanziale; non mobilità finita, ma *Perpetuum immobile* infinito! « Eppur si muove », ditelo come fisico, e va bene. Ma, per carità, da metafisico non date in ciampanelle, e, Galileo a rovescio, giurate nell' « Eppur non si muove »!! Dove, come, perchè si muoverebbe il creamondi Pensiero, Assoluto, Mondo a sè stesso, non estrinseco a sè stesso mai; di cui ben diremo *centrum ubique, peripheria nusquam?* Parmenide aveva buono in mano, quando affermava che Moto assoluto vale Immobilità. Nel che solo mi scandalizza quella denominazione ufficiosa, cancelleresca, di Pensiero, che antropomorfizza il Sopraumano, obbligandolo (Dio mi perdoni la frase) a presentarsi a SUA ECCELLENZA LA COGNIZIONE in marsina e cravatta bianca. Io uso (e ciò per pura imbecillità del linguaggio) la denominazione REALE; ed aggiungo il qualificativo INNOMINABILE, come un *cave canem* sull'uscio della speculazione, a metterci in guardia sulle voci strane che udiremo entro all'ariostesco castello magico dell'APPARENZA, gran cerimoniera di quello. Ad ogni modo, sono in buona compagnia in questo salvaguardarmi speculativo. Poichè dal Noumeno di Kant

al Wille di Schopenhauer, dall'Inconscio di Hartmann allo Inconoscibile di Spencer, ho fideiussori cui fumano i mustacchi; e sto sicuro.

A questo punto il Tari prevede e formola l'obiezione, che gli hegeliani avrebbero mosso alla sua dottrina:

Tutto è intelligibile e quindi conoscibile, perchè lo spirito non ha screzî, non iati, non emisferi, uno notturno e l'altro diurno, come voi arzigogolate. E il vostro INNOMINABILE è appunto questo secondo termine, questo secondo gallo, che cantando non si farà giorno mai. Uscite di mitologie. E persuadetevi una buona volta che il Pensiero non è che strettezza, non pone che sè stesso, non gode che sè stesso: onanista alla Rousseau che, anche accanto a sua moglie Teresa (la quale lo cornificava in compenso), preferiva ai coniugali piaceri dualistici gli unitarî più comodi, tuttochè sterili affatto.

Alla quale obiezione egli risponde, introducendo a parlare la Medesimezza; la quale chiarisce nel seguente modo il suo proprio enimma, che è l'enimma della realtà:

Io sono io in quanto, esistendo, mi disesistenzializzo nel Pensiero umano, ultimogenito mio. Sono e non sono *uno ictu*, poichè sè e stessa, Natura e Io, Amfibolia condizionante la unificazione, e Unità condizionata da Dualità. I filosofi, miei trombettieri emeriti, come quei dei bersaglieri dell'esercito italiano, spesso vanno spietatamente strombazzandomi: ora stridono a squarciagola «Stesso-stesso!» (Spinoza), ora acutizzano «Sè-sè!» (Hegel). Eppure, *Hocuspocus* eterno, io amalgamerei volentieri quei due manipoli di stonatori, senza temere lo *charivari* diabolico, che ne seguirebbe. Poichè esso è il mio elemento, a guisa del fuoco nel quale le salamandre vivono consumandosi. Ed esso consuma anche sè stesso, questo panfago SÈ STESSO esistenziale, più assoluto consumatore di Saturno suo primogenito (il tempo), che divora i figli ma non sè; e mi rappresenta precisamente nella centrale mia amfibolia di tempo non temporale, o nella temporalità superante o nullificante la temporalità stessa...

Ma qui gli viene in mente il dubbio (non al tutto ingiustificato) che l'amico, cui s'indirizza, non possa facilmente intenderlo; e s'interrompe: « Avete capito? O a simiglianza di quel sere che alla predica della Transustanziazione diceva piangendo del predicatore: — *Viato a isso! viato a isso! n'avesse capito na spagliocca de chello c'ha ditto!* (1) —, dite anche voi della Medesimezza, madre del Pensiero: — Beata te; ma io non comprendo un acca di quel che cianci! ».

Anche della stessa incomprensibilità sua si allegrava. Le frasi più strane, nel momento stesso che egli le foggiava, le contemplava e ne rideva; congiungendo, nello stesso attimo, l'entusiasmo dell'inventore e l'autocanzonatura. Perchè il Tari era tutt'altro che uno spirito superficiale o indifferente. Fu studiosissimo: amò con passione costante e irrefrenabile così la Metafisica come l'Arte, tutte le arti e, sopra tutte, la Musica; ma amare per lui era godere, e il suo godimento si effondeva nel riso.

Componeva anche, di tanto in tanto, versi, che inviava agli amici. Queste strofe sono tolte da un canto alla Scepsi:

Sublime Scepsi, che, immortal fenice,
rinasci appo ogni gente e in tutte lande,
del nostro redentor, Satana il grande,
corredentrice;
con te, nemica d'ogni assurda ubbia,
madre del Nulla e figlia del tuo figlio,
con te di squadernare io mi consiglio
la Bibbia mia:
insino a che, facendola finita
a tanto studio di sapienza scemo,
la pagina incompresa squarceremo
di questa vita.

---

(1) « Beato lui! Beato lui! Avessi compreso un ette di quel che ha detto! ».

E queste altre, da un inno al Silenzio:

O compagno della Morte,
della Notte, del Sopor,
o Silenzio, alle tue porte
d'ogni saggio batte il cor!
Coetaneo tu del Nulla,
macrocosmico primier,
d'ogni ben vegli alla culla,
sei d'ausilio ad ogni ver...
. . . . . .
Deh! l'accogli o mio studiolo,
nel pacifico tuo sen.
In te attendo l'ore estreme,
qual rigagnolo montan,
che non mormora, non geme,
ed ignoto scende al pian.

Vantava che solo il filosofo « tariano » (come egli diceva) avesse penetrato la verità, ed « inteso pur non comprendendo » l'illusione del Pensiero; e figurava i restanti uomini come asini che volgono un mulino, nel seguente apologo:

Parmi un volubile
mulino il mondo:
bendati gli asini
girano a tondo;
e, benchè muovansi
nel luogo stesso,
questo essi chiamano
il lor Progresso.
Dell'error vecchio — ecco il perchè;
io nell'orecchio — vo' dirlo a te:
— È l'uomo un miope
d'orgoglio invaso,
che vede l'apice
sol del suo naso.

Se il torce o arricciało,
muoversi ei crede;
e nel nasometro
avendo fede,
RIVOLUZIONE — la definì,
mentre il minchione — sta sempre lì!

Versi sorridenti o scherzosi, che s'accordavano perfettamente col suo temperamento: così gaio da sopportare, senza dare mostra di sforzo, il pondo di una intera filosofia; e di una filosofia, per giunta, scettica ed agnostica.

1907.

FINE DEL VOL. I

NOTE BIO-BIBLIOGRAFICHE

I. GIOVANNI PRATI. — Per la biografia del P. (nato il 27 gennaio 1814 a Campomaggiore presso Dasindo, nel Trentino, morto in Roma il 9 maggio 1884) si veda in particolare Carlo Giordano, *G. P.*, studio biografico (Torino, Società tipografica edit. nazionale, 1907).

I due volumi, ai quali specialmente ci riferiamo, sono: *Psiche* (Padova, Sacchetto, 1876), e *Iside* (Roma, tipografia del Senato, 1878). Una scelta di poesie del P. procurò il Martini (*Poesie scelte*, Firenze, Sansoni, s. a., ma 1892), e un'altra assai più ampia, in due volumi, è in corso nella raccolta degli *Scrittori d'Italia* del Laterza, a cura di O. Malagodi.

Per la bibliografia delle opere del P. e degli scritti intorno a lui, si veda C. Giordano, op. cit., pp. 551-8, dove è altresì l'indicazione dei saggi del De Sanctis, del Carducci, del Torraca, del Nencioni, che sono i più importanti sull'argomento. Posteriormente, si è avuta la monografia di G. Gabetti, *G. P.* (Milano, Cogliati, 1911).

II. FRANCESCO DOMENICO GUERRAZZI. — N. in Livorno il 10 agosto 1804, m. il 23 settembre 1873.

La bibliografia tornerebbe superflua, perchè si trova assai ampia in molti manuali, e particolarmente in quello D'Ancona-Bacci, v, 536, vi, 427.

Parecchi articoli, opuscoli e conferenze furono suscitati in difesa del G., quando fu pubblicato il mio saggio; ma sono cose di scarso interesse: si veda, per qualcuno di essi, *Critica*, xii, 370.

III. NICCOLÒ TOMMASEO. — N. in Sebenico (Dalmazia) il 9 ottobre 1802, m. in Firenze il 1º maggio 1874.

Anche pel T. si veda D'Ancona-Bacci, v, 524, vi, 496: e si aggiungano dei più recenti studi quelli di M. Lazzari, *L'anima e l'ingegno di N. T.* (Roma-Milano, Soc. edit. Dante Alighieri, 1911: sul quale cfr. M. Vinciguerra, nella *Cultura* di Roma, a. xxx, n. 24, e ivi, C. de Lollis, xxxi, 4); e di Angela Vesin, *N. T. poeta* (Bologna, Zanichelli, 1914).

IV. ALEARDO ALEARDI. — N. in Verona il 4 novembre 1812, m. in Firenze il 17 luglio 1878.

La più ampia raccolta dei suoi *Canti*, Firenze, Barbèra, 1864: con alcune aggiunte nelle posteriori ristampe: 8ª ediz., ivi, 1899.

Cfr. D'Ancona-Bacci, v, 659; vi, 332. Si aggiunga: C. De Lollis, in *Rassegna contemporanea* di Roma, 25 maggio 1914.

V. VINCENZO PADULA. — N. in Acri (prov. di Cosenza) il 25 marzo 1819, m. colà l'8 gennaio 1893.

Poemetti: *Il monastero di Sambucina* (falsa data di Bruxelles, 1842), e il *Valentino* (Palermo, 1845). *Poesie* (raccolta postuma: Napoli, Morano, 1894). Traduz. dell'*Apocalisse* (1854, 2ª ediz., Napoli, 1861). Giornale: *Il Bruzio* (1864, ristampa, Napoli, 1878, vol. i); *Prose giornalistiche* (ivi, 1878).

Biografia e bibliografia nelle mie note alla *Letteratura italiana del secolo XIX* del De Sanctis (Napoli, Morano, 1897), pp. 208-217. Posteriormente: S. de Chiara, *Della poesia di V. P.* (Cosenza, Aprea, 1903).

VI, 1). GIUSEPPE ROVANI. — N. in Milano il 12 gennaio 1818, m. il 27 gennaio 1874.

Dei *Cento anni* la prima ediz. è del 1859-1864; *La giovinezza di Giulio Cesare* vide la luce nel 1872.

Cfr. *Critica*, x, 422; xii, 370.

VI, 2). IPPOLITO NIEVO. — N. in Padova il 30 novembre 1831, m. in un naufragio nel marzo 1861.

Le confessioni di un ottuagenario (Firenze, Lemonnier, 1867); *Poesie* (ivi, 1883); *I capuani*, tragedia (Lanciano, Carabba, 1914).

Sul N., D. Mantovani, *Il poeta soldato, I. N.* (Milano, Treves, 1900), con bibliografia.

VII. VITTORIO BERSEZIO. — N. in Peveragno (prov. di Cuneo), nel marzo 1828, m. in Torino il 30 gennaio 1900.

Il testo piemontese del *Monssù Travet* si legge nel libro di T. Milone, *Memorie e documenti per la storia del teatro piemontese* (Torino, 1887). La traduzione italiana: *Le miserie del signor Travetti*, più volte ristampata (2ª ediz., Milano, libr. editrice, 1876).

Intorno a questa commedia si veda segnatamente: DELFINO ORSI, « *Monssù Travet* » *e la commedia in Piemonte* (Torino, Roux, 1898). Intorno al B. in generale: MARIA MATTALIA, *V. B.: l'uomo, il patriota, l'artista* (Cuneo, tip. Marenco, 1911).

Cfr. *Critica*, IV, 193-5; IX, 340.

VIII. A. MANZONI E LA QUESTIONE DELLA LINGUA. — Si vedano particolarmente i noti saggi e volumi del MORANDI e del D'OVIDIO.

IX. EDMONDO DE AMICIS. — N. in Oneglia (Porto Maurizio) il 31 ottobre 1846, m. in Bordighera l'11 marzo 1908.

Opere principali: 1. *La vita militare* (Milano, Treves, 1868; nuova ediz. rived. e completamente rifusa, ivi, 1880); 2. *Novelle* (Firenze, 1872; ediz. rinnovata, Milano, Treves, 1878); 3. *Ricordi del 1870-1* (Firenze, Barbèra, 1872); 4. *Spagna* (ivi, 1873); 5. *Olanda* (ivi, 1874); 6. *Ricordi di Londra* (Milano, Treves, 1873); 7. *Pagine sparse* (Milano, tip. ed. lombarda, 1874); 8. *Marocco* (Milano, Treves, 1876): 9. *Costantinopoli* (ivi, 1877-8); 10. *Ricordi di Parigi* (ivi, 1879); 11. *Poesie* (ivi, 1880); 12. *Ritratti letterarî* (ivi, 1881); 13. *Gli amici* (ivi, 1883); 14. *Alle porte d'Italia* (Roma, Sommaruga, 1884); 15. *Cuore* (Milano, Treves, 1886); 16. *Sull'Oceano* (ivi, 1889); 17. *Il romanzo di un maestro* (ivi, 1890); 18. *La carrozza di tutti* (ivi, 1899); 19. *L'idioma gentile* (ivi, 1905).

Per la biografia e bibliografia, D'ANCONA-BACCI, VI, 279-86, e cfr. *Critica*, I, 430-2; II, 112-3; III, 472; VI, 184-5; IX, 258-9; XII, 32-3.

X, 1). A. G. BARRILI. — N. in Savona il 14 dicembre 1836, m. in Carcare (prov. di Genova) il 15 agosto 1908.

Dei suoi romanzi, la *Santa Cecilia* è del 1866, *Come un sogno* del 1875, *L'olmo e l'edera* del 1877. Furono tutti stampati o ristampati dall'ed. Treves di Milano. Il discorso su *Garibaldi*, Genova, 1882, e Roma, Sommaruga, 1884; *Con Garibaldi alle porte di Roma*, ricordi e note, Milano, Treves, 1895.

Cfr. *Critica*, IV, 195-7; VI, 409-10; IX, 340.

X, 2). SALVATORE FARINA. — N. in Sorso (Sardegna) il 10 gennaio 1846.

I primi suoi racconti sono *Cuore e blasone* (1864), *Due amori* (1869), *Un segreto* (1869), *Il romanzo di un vedovo* (1871), *Frutti proibiti* (1872), *Il tesoro di Donnina* (1874), *Fante di picche* (1874), *Amore bendato* (1874). Il ciclo *Mio figlio* è del 1879-82; *Pe' begli occhi della gloria*, del 1887.

Cfr. *Critica*, IV, 197-9; VI, 410-1; IX, 340; XII, 282.

XI. VITTORIO BETTELONI. — N. in Verona il 13 giugno 1840, m. ivi il 2 settembre 1910.

Opere principali: *In primavera*, rime (Milano, Treves, 1869); *Nuovi versi*, con pref. di G. Carducci (Bologna, Zanichelli, 1880); *Stefania ed altri racconti poetici* (Milano, Dumolard, 1894); *Prima lotta*, romanzo (Torino, Roux e Frassati, 1897); *Crisantemi*, ultimi versi (Firenze, Lemonnier, 1903). Delle *Poesie* si ha ora la raccolta in un sol volume (Bologna, Zanichelli, 1914). Tradusse anche, dal Goethe, *Arminio e Dorotea* (Milano, 1893), dal Byron, *Don Giovanni* (Firenze, 1897), dallo Hamerling, *Nerone* (ivi, 1897).

Sul B., Carducci, pref. cit., e in *Opere*, III, 265-97; G. Fraccaroli, *V. B.*, discorso commemorativo (Verona, Bettinelli, 1911); G. Biadego, *V. B.*, discorso commemorativo, carteggio e bibliografia (Verona, Franchini, 1912).

Cfr. *Critica*, II, 467-8; III, 481; VI, 342; IX, 266; XII, 131.

XII, 1). BERNARDINO ZENDRINI. — N. in Bergamo il 6 luglio 1839, m. in Palermo il 7 agosto 1879.

Prime poesie (Padova, Giammartini, 1871); *Opere complete*, precedute da uno studio di T. Massarani e da una biografia di G. Pizzo (Milano, Ottino, 1881). — Tradusse anche il *Canzoniere* dello Heine (1865, e altre ediz. sempre più corrette: ultima di Milano, 1879).

Sullo Z., Carducci, *Opere*, IV, 246-75; cfr. III, 278-80; IX, 102-104.

Cfr. *Critica*, II, 468; VI, 342; XII, 131.

XII, 2). GIUSEPPE CHIARINI. — N. in Arezzo il 17 agosto 1833, m. in Roma il 5 agosto 1908.

Opere: *Poesie* (ediz. completa, Bologna, Zanichelli, 1903: ma raccolte parziali anteriori del 1874, 1875, 1880). — Tradusse molto dallo Heine.

Intorno al C.: A. Pellizzari, *G. C., la vita e l'opera letteraria* (Napoli, Perrella, 1912), con bibliografia.

Cfr. *Critica*, II, 468-9; VI, 342; IX, 267; XII, 131.

XII, 3). GIUSEPPE AURELIO COSTANZO. — N. in Melilli (prov. di Siracusa) il 6 marzo 1843, m. in Roma il 14 luglio 1913.

Opere principali: *Versi* (Napoli, tip. del Vaglio, 1869); *Nuovi versi* (Napoli, Morano, 1873); *Gli eroi della soffitta* (Roma, Manzoni, 1880); *Nuovi versi* (Roma, Sommaruga, 1883); *Dante*, poema lirico (Torino, Roux e Viarengo, 1903).

Cfr. *Critica*, II, 469-70; III, 481; VI, 342; IX, 267; XII, 131.

XIII. EMILIO PRAGA. — N. in Milano il 18 dicembre 1839, m. in Milano il 26 dicembre 1875.

Versi: *Tavolozza* (Milano, Brigola, 1862; ed. definitiva, Torino, Casanova, 1882); *Penombre* (Milano, 1864); *Fiabe e leggende* (ivi, 1867); *Poesie postume* (Torino, Casanova, 1877).

Sul P.: A. Canilli, *L'opera poetica di E. P.* (Milano, Pallestrini, 1907); C. Bonardi, in *Critica*, viii, 205-10.

Cfr. *Critica*, ii, 466-7, iii, 481, vi, 341, ix, 266; xii, 131.

XIV. ARRIGO BOITO. — N. in Padova il 28 febbraio 1842.

Opere: *Re Orso* (Milano, Brigola, 1865); *Libro dei versi — Re Orso* (Torino, Casanova, 1877); *Nerone*, tragedia (Milano, Treves, 1901). Dei libretti i principali sono: *Mefistofele* (1868), *Gioconda* (1879), *Ero e Leandro* (1879), *Otello* (1885), *Falstaff* (1893).

Cfr. *Critica*, ii, 379; iii, 480; vi, 341; ix, 266; xii, 131.

XV. GIOVANNI CAMERANA. — N. in Casal Monferrato il 4 febbraio 1845, m. per suicidio in Torino, il 2 luglio 1905.

Versi, Torino, Streglio, s. d., ma 1907 (raccolta postuma).

Cfr. *Critica*, ix, 89, 423.

XVI. IGINIO UGO TARCHETTI. — N. in San Salvatore (Alessandria) il 29 giugno 1841, m. in Milano il 25 marzo 1869.

Opere principali: *Fosca — Amore nell'arte* (ristampa, Milano, Sonzogno, 1886); *Una nobile follia — Racconti fantastici* (ivi); *La storia di un ideale, L'innamorato della montagna*, ecc. (Milano, tip. editr. lombarda, 1877); *Disjecta*, versi (Bologna, Zanichelli, 1879).

Cfr. *Critica*, ii, 380; iii, 480; vi, 341; xii, 131.

XVII. GIACOMO ZANELLA. — N. in Chiampo (Vicenza) il 9 settembre 1820, m. in Vicenza il 17 maggio 1888.

Opere: *Versi* (1878); *Astichello ed altre poesie* (1884). Ediz. completa: *Poesie*, con pref. di A. Graf (Firenze, Lemonnier, 1910); *Le versioni poetiche* (ivi, 1877); *Scritti vari* (ivi, 1877); oltre parecchi lavori di critica e storia letteraria.

Per la biografia: F. Lampertico, *G. Z.*, ricordi (Vicenza, tip. Fabris, 1895). Scritti critici intorno a lui: V. Imbriani, in *Fame usurpate* (3ª ed., Bari, Laterza, 1911); M. A. Brunamonti Bonacci, *G. Z.*, in *Discorsi d'arte* (Città di Castello, Lapi, 1898); E. Bettazzi, *G. Z. e la critica di B. Croce* (Torino, Gallizio, 1907); C. De Lollis, *Un parnassiano d'Italia*, in *Nuova Antologia*, 16 dicembre 1913.

Cfr. *Critica*, ii, 384; iii, 481; vi, 341; ix, 266; xii, 131.

XVIII. PAOLO FERRARI. — N. in Modena il 5 aprile 1822, m. in Milano il 9 marzo 1889.

La sua produzione drammatica va dal 1847 al 1888. Date principali: *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*, 1851; *La satira e Parini*, 1854-6; *Prosa*, 1858; *La medicina di una ragazza malata*, 1859; *La donna e lo scettico*, 1864; *Il codicillo dello zio Venanzio*, 1865; *Il duello*, 1868; *Cause ed effetti*, 1871; *Il ridicolo*, 1872; *Il suicidio*, 1875; *Due dame*, 1877.

Raccolte: *Opere drammatiche* (Milano, 1877 sgg.); *Teatro scelto* (Milano, Treves, 1890).

Intorno al F.: C. Castrucci, *Il teatro di P. F.* (Città di Castello, Lapi, 1898); V. Ferrari, *P. F., la vita, il teatro* (Milano, Baldini e Castoldi, 1899); L. Lodi, *P. F.*, ricerche (Bologna, 1878), sfavorevole: D. Valeri, *L'efficacia del teatro francese sul teatro di P. F.*, in *Rivista d'Italia*, febbraio 1909; L. Tonelli, *L'evoluzione del teatro contemporaneo in Italia* (Palermo, Sandron, 1912).

Cfr. *Critica*, III, 275-77; VI, 344; IX, 336; XII, 132.

XIX. ACHILLE TORELLI. — N. in Napoli il 5 maggio 1844.

Date principali: *I mariti*, 1867; *La moglie*, 1869; *Triste realtà*, 1871; *L'israelita*, 1883; *Scrollina*, 1885; *Donne antiche e donne moderne*, 1886-7; *Filia suavissima*, 1898; *L'ultimo convegno*, 1898. — Ma il T. ha più volte rifatto e contaminato i suoi drammi; e le scene migliori di quelli indicati in ultimo sono da riportare a venti e trent'anni innanzi; e possono vedersi in abbozzo o in germe in un suo informe romanzo: *L'amore che dura* (composto poco dopo il 1870, e in vol., Milano, Sonzogno, 1884).

Teatro scelto (Caserta, Marino, 1902), che raccoglie gran parte della sua produzione, ma assai ritoccata rispetto alla forma che aveva nelle sparse prime edizioni della *Galleria teatrale* del Barbini e di altri editori.

Intorno al T.: L. Capuana, *Il teatro italiano contemporaneo* (Palermo, Pedone Lauriel, 1872), pp. 92-118; J. Luchaire, *A. T.*, nella *Revue latine*, di Parigi, 20 ottobre 1902; L. Tonelli, op. cit.

Cfr. *Critica*, III, 277-9; VI, 344; IX, 338; XII, 132.

XX. LUIGI SETTEMBRINI. — N. in Napoli il 17 aprile 1813, m. il 3 novembre 1876.

Opere: *Lezioni di letteratura italiana* (Napoli, Salvi, 1866-72, tre voll.); *Ricordanze della mia vita*, con pref. di F. de Sanctis (Napoli, Morano, 1879, due voll.); *Scritti vari* (ivi, 1879, due voll.); *Epistolario* (ivi, 1883, con agg., 1894); *Dialoghi*, ed. Torraca (Napoli, Soc. ed. comm., 1909); *Scritti inediti* (ivi). La traduzione di Luciano, Firenze, Lemonnier, 1861-2, tre voll.

Intorno al S.: F. de Sanctis, *Nuovi saggi critici*, pp. 227-54, 439-46: F. Torraca, *Notizie su la vita e gli scritti di L. S.* (Napoli, Morano, 1877).

XXI. FRANCESCO DE SANCTIS. — N. in Morra Irpina (prov. di Avellino) il 28 marzo 1817, m. in Napoli il 29 dicembre 1883.

Opere principali: *Storia della letteratura italiana* (1870-1, nuova ed. a cura di B. Croce, Bari, Laterza, 1913); *Saggio sul Petrarca* (1869, n. e. a cura di B. Croce, Napoli, Morano, 1907); *Saggi critici* (1866, n. e. aumentata, 1869); *Nuovi saggi critici* (1872, aum., 1879). Postume: *Studio sul Leopardi* (Napoli, Morano, 1885); *La giovinezza di F. S.*, frammento autobiografico (ivi, 1889); *Scritti politici* (ivi, 1889); *La letteratura italiana del secolo XIX*, lezioni, a cura di B. Croce (ivi, 1897); *Scritti varî inediti o rari*, a cura di B. Croce (ivi, 1898). — Lettere e scritti varî inediti del De S. si vanno pubblicando nella rivista *La Critica*, a. x (1912) e sgg., e negli *Atti dell'Accad. Pontaniana*, vol. xl (1914) e sgg.

Intorno al De S., si veda la mia *Estetica*[4], pp. 419-31; oltre le introduzioni ai varî volumi da me ristampati. Una particolare bibliografia degli scritti intorno al De S. è in preparazione per mia cura, e sarà inserita tra breve negli *Atti dell'Accademia Pontaniana* di Napoli.

XXII, 1). VITO FORNARI. — N. in Molfetta il 10 marzo 1821, m. in Napoli il 6 marzo 1900.

Opere: *Dell'armonia universale* (Firenze, Barbèra, 1862); *Della vita di Gesù Cristo* (ivi, 1869 sgg.); *Dell'arte del dire* (Napoli, 1866 sgg.).

Intorno al F.: F. Fiorentino, *La filosofia contemporanea in Italia* (Napoli, Morano, 1876); F. Montefredini, *Delle opere dell'ab. V. F.* (Napoli, Salvi, 1866); V. Imbriani, *V. F. estetico* (in *Studi letterari*, ed. Croce, Bari, Laterza, 1907).

Cfr. *Critica*, v, 362; ix, 421.

XXII, 2). BERTRANDO SPAVENTA. — N. in Bomba (prov. di Chieti) il 26 giugno 1817, m. in Napoli il 20 febbraio 1883.

Basta ricordare la raccolta degli *Scritti filosofici*, ed. Gentile (Napoli, Morano, 1901), dove si legge di lui un'ampia biografia e una precisa bibliografia. Il Gentile ha discorso di nuovo, e di proposito, dello S. in *Critica*, xi e xii.

XXIII, 1). ANGELO CAMILLO DE MEIS. — N. in Bucchianico (prov. di Chieti) il 14 luglio 1817, m. in Bologna il 6 marzo 1891.

Il *Dopo la laurea* fu pubbl. in due voll., Bologna, Monti, 1868-9.

Intorno al De M., Gentile, in *Critica*, xii, 286-310, con bibliografia.

XXIII, 2). GAETANO TREZZA. — N. in Verona il 15 dicembre 1827, m. in Firenze il 21 ottobre 1892.

Confessioni d'un scettico (Verona-Padova, Drucker e Tedeschi, 1878).

Intorno al T.: G. Tarozzi, *Il pensiero di G. T.* (Verona, Drucker e Tedeschi, 1894).

Cfr. *Critica*, v, 363-4; vi, 417.

XXIII, 3). VINCENZO GIORDANO-ZOCCHI. — N. in Napoli il 7 gennaio 1842, m. il 7 luglio 1877.

Opere: *Memorie di un ebete* (Napoli, 1876, 3ª ediz., 1883); *Saggi d'arte* (ivi, 1883).

Cfr. *Critica*, v, 364-5; vi, 417.

XXIII, 4). ANTONIO TARI. — N. in Santa Maria Capua Vetere il 1º luglio 1809, m. in Napoli il 15 marzo 1884.

Opere principali: *Estetica ideale* (Napoli, Fibreno, 1863); *Saggi di estetica e metafisica*, a cura di B. Croce (Bari, Laterza, 1910); *Lettere inedite sopra argomenti filosofici e letterari*, nella *Critica*, a. viii, 1910.

Intorno al T., Croce, *Estetica*[4], pp. 448-52, e G. Gentile, in *Critica*, xi, 298-304.

Cfr. *Critica*, v, 365-6; vi, 417; ix, 421.

INDICE DEL VOLUME PRIMO

Avvertenza		pag.	5
I.	Il tramonto di Giovanni Prati	»	7
II.	Gli ultimi romanzi di F. D. Guerrazzi	»	27
III.	Niccolò Tommaseo	»	45
IV.	Aleardo Aleardi	»	73
V.	Vincenzo Padula	»	93
VI.	Giuseppe Rovani — Ippolito Nievo	»	111
VII.	Vittorio Bersezio e il teatro piemontese	»	139
VIII.	Alessandro Manzoni e la questione della lingua	»	151
IX.	Edmondo de Amicis	»	161
X.	A. G. Barrili — S. Farina	»	183
XI.	Vittorio Betteloni	»	203
XII.	B. Zendrini — G. Chiarini — G. A. Costanzo	»	223
XIII.	Emilio Praga	»	241
XIV.	Arrigo Boito	»	259
XV.	Giovanni Camerana	»	277
XVI.	I. U. Tarchetti	»	287
XVII.	Giacomo Zanella	»	295
XVIII.	Paolo Ferrari	»	315
XIX.	Achille Torelli	»	333
XX.	Luigi Settembrini	»	347
XXI.	Francesco de Sanctis	»	359
XXII.	V. Fornari — B. Spaventa	»	381
XXIII.	A. C. de Meis — G. Trezza — V. Giordano-Zocchi — A. Tari	»	395
Note bio-bibliografiche		»	415

1333 4

142621 LI.
C9376s

letteraria e politica.
1.3

NAME OF BORROWER.

y D.C.

ker 183 NOV.28
si, Siad
SIMICROPI

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 25 07 10 002 8